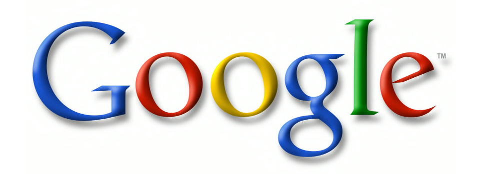
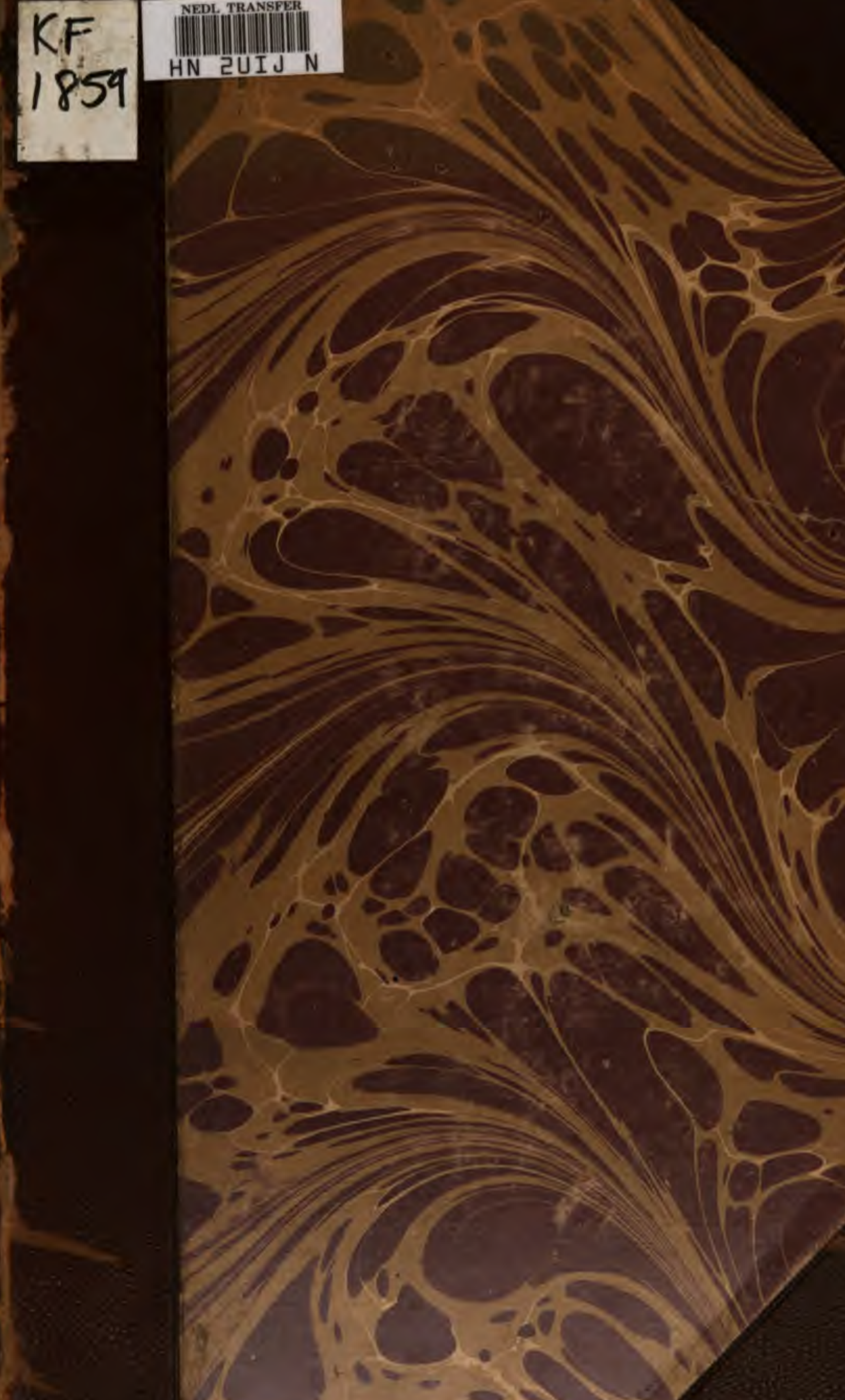



KF
1859
NEDL TRANSFER
HN 2UIJ N


VE RI TAS
CHRISTO ET ECCLESIAE

Lehrbuch der Aesthetik.

Lehrbuch der Aesthetik.

Von

Dr. Albert Stöckl,

Professor der Philosophie an der bischöflichen Akademie in Eichstätt.

Dritte, neubearbeitete Auflage.

Mainz,
Verlag von Franz Kirchheim.
1889.

Druck von Fl. Kupferberg in Mainz.

Vorwort zur dritten Auflage.

Die beiden ersten Auflagen dieses Buches erschienen unter dem Titel: „Grundriß der Aesthetik". Ich beschränkte mich darauf, nur die Grundzüge der ästhetischen Doktrin in compendiöser Zusammenfassung darzulegen. Ich habe mich aber seitdem überzeugt, daß ein solcher „Grundriß" doch weder für die Zwecke des Unterrichtes, noch für das Selbststudium vollkommen ausreiche. Ich habe mich daher entschlossen, in dieser neuen Auflage den „Grundriß" zu einem vollständigen „Lehrbuche" der Aesthetik zu erweitern. Zu diesem Zwecke war aber eine durchgängige Neubearbeitung des Buches erforderlich, die nun auch in dieser neuen Auflage vorliegt.

Doch durfte diese neue Bearbeitung auch wieder nicht zu umfangreich werden, weil sie dadurch wieder über das einem Lehrbuche gesteckte Maß hinausgegangen wäre. Ich habe mir daher Mühe gegeben, alles Weitschweifige, die Uebersicht Erschwerende zu vermeiden, und die Begriffe und Lehrsätze der ästhetischen Doktrin in gedrängter und präciser Ausführung darzulegen und zu begründen. Das Buch steht daher allerdings an Umfang hinter anderen neueren Werken über Aesthetik zurück; aber es enthält doch Alles, was zum Inhalte der Aesthetik gehört, nur in der Form und Darstellungsweise, wie ein Lehrbuch solche erfordert. Und so hoffe ich, daß das Buch in dieser seiner neuen Gestalt für den Unterricht und für das Selbststudium sich in höherem Grade eignen werde, als solches vielleicht bisher der Fall gewesen.

In unserer Zeit herrscht eine große Rührigkeit in der künstlerischen Production; ungemein zahlreich sind die Werke, welche in den verschiedenen Verzweigungen der Kunst geschaffen werden, wie schon unsere diversen Kunst-

ausstellungen beweisen. Da ist es denn wohl angezeigt, daß die gebildeten Kreise, und namentlich die Jünger der Wissenschaft das Studium der Aesthetik nicht vernachlässigen, schon aus dem Grunde, damit sie unter der Menge von Kunstwerken, die ihnen in den Weg treten, die Spreu vom Weizen zu sondern, und überhaupt ein gediegenes Urtheil über Alles, was in das Gebiet der schönen Kunst einschlägt, sich zu bilden vermögen.

Möge das Buch wenigstens einigermaßen seinem Zwecke förderlich sein!

Eichstätt, den 4. März 1889.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Zweiter Abschnitt.

Die Lehrbestimmungen über die Schönheit im Allgemeinen.

Dritter Abschnitt.

Die übrigen kalleologischen Begriffe.

Zweite Abtheilung.

Kunstwissenschaft.

Die Lehre von der schönen Kunst.

Erster Theil.

Die schöne Kunst im Allgemeinen.

Erster Abschnitt.

Entwickelung des Begriffes der schönen Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die an den Begriff der schönen Kunst sich anknüpfenden Lehrbestimmungen.

Dritter Abschnitt.

Weitere in die allgemeine Kunstlehre einschlägige Materien.

Seite

Zweiter Theil.

Die schönen Künste im Besonderen.

Erster Abschnitt.

Die bildende Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Tonkunst.

Dritter Abschnitt.

Die Dichtkunst.

(Poesie.)

Aesthetik.

Einleitung.

1. Begriff und Eintheilung der Aesthetik.

§. 1.

1. Der Begriff der Aesthetik wird von den Einen in einem weiteren, von den Anderen in einem engeren Sinne genommen:

a) Jene, die den gedachten Begriff in einem weiteren Sinne nehmen, verstehen darunter jene wissenschaftliche Disciplin, welche die Schönheit im Allgemeinen sowohl als auch im Besonderen zum Gegenstande hat. Darnach ist es Aufgabe des Aesthetikers, eine wissenschaftliche Theorie zu entwerfen von der Schönheit sowohl an sich, als auch nach der Art und Weise, wie sie uns in den verschiedenen Gebieten der Wirklichkeit, namentlich in der Kunst gegenübertritt.

b) Jene dagegen, welche den Begriff der Aesthetik in einem engeren Sinne nehmen, theilen ihr als ihren Gegenstand nicht die Schönheit, allgemein genommen zu, sondern nur jene Art der Schönheit, welche in den Werken der schönen Kunst hervortritt, und definiren sie demnach als die Wissenschaft von der schönen Kunst (Kunstwissenschaft). Darnach besteht die Aufgabe des Aesthetikers blos darin, eine wissenschaftliche Theorie zu entwerfen von der schönen Kunst, und die Principien und Gesetze darzulegen, welche für letztere im Allgemeinen sowohl als auch im Besonderen maßgebend sind.

Nach der ersteren Auffassung ist also das Gebiet, über welches die Aesthetik sich erstreckt, ein viel weiteres, als es nach der letzteren Auffassung ist.

2. Wir unsererseits sind der Ansicht, daß die Aesthetik, als wissenschaftliche Disciplin gefaßt, in dem erst bezeichneten weiteren Sinne zu fassen sei. Denn von der Aesthetik erwartet Jedermann, daß sie nicht blos Aufschluß gebe über das Schöne, wie es in der Kunst hervortritt, sondern auch von der Schönheit überhaupt und im Allgemeinen. Und in der That, es muß diese Anforderung an die Aesthetik um so mehr gestellt werden, als die Schönheit, wie sie in der Kunst hervortritt, doch nur eine besondere Art der Schönheit ist, das Besondere aber das Allgemeine voraussetzt, und nur aus dem Allgemeinen verstanden und begriffen werden kann[1]). Demnach definiren wir die Aesthetik in folgender Weise:

1) Deshalb sehen auch jene, welche die Aesthetik blos als Kunstwissenschaft auffassen, sich genöthigt, bevor sie auf die schöne Künst eingehen, zuerst eine allgemeine

Die Aesthetik ist die Wissenschaft von der Schönheit, und zwar im Allgemeinen sowohl, als auch wie sie *in specie* hervortritt in der schönen Kunst.

3. Damit ist denn nun auch bereits die Eintheilung der Aesthetik angedeutet. Ihrem Begriffe gemäß zerfällt sie nämlich in zwei Abtheilungen:

a) Die erste Abtheilung handelt von der Schönheit und den damit zusammenhängenden Eigenschaften im Allgemeinen — allgemeine Kalleologie.

b) Die zweite Abtheilung dagegen handelt von der Schönheit, wie sie speciell in der schönen Kunst zu Tage tritt — Kunstwissenschaft.

4. Da aber die schöne Kunst sowohl im Allgemeinen, als auch im Besonderen Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung sein kann, so zerfällt die zweite Abtheilung, die Kunstwissenschaft, wiederum in zwei Theile:

a) Der erste Theil handelt von der schönen Kunst im Allgemeinen.

b) Der zweite Theil dagegen handelt von den einzelnen schönen Künsten im Besonderen.

2. Zweck und Aufgabe, Werth und Bedeutung der Aesthetik.

§. 2.

1. Wie aus der so eben festgestellten Definition der Aesthetik erhellt, soll diese ein wissenschaftliches Verständniß vermitteln von dem Wesen der Schönheit im Allgemeinen und von der schönen Kunst im Besonderen. Sie soll die Principien ermitteln, welche für die Schönheit und für die schöne Kunst maßgebend sind. Das ist ihr Zweck, und darnach bestimmt sich auch ihre Aufgabe. Jede wissenschaftliche Disciplin hat einen bestimmten Bereich des Seienden zum Gegenstande; die Aesthetik eröffnet das Reich der Schönheit, dringt in selbes ein und sucht die Fragen zu lösen, welche dem Geiste, der in dieses Gebiet hineinblickt, sich aufdrängen.

2. Die Aesthetik setzt also, wie die Schönheit überhaupt, so auch die schöne Kunst voraus. Soweit sie sich mit der letzteren beschäftigt, hat sie nicht etwa die Absicht, Künstler zu bilden; sie ist nicht eine Anleitung zur Kunst, nicht eine Summe von Regeln, welche der Künstler in der Ausübung seiner Kunst zu befolgen hat. Sie setzt vielmehr, wie gesagt, die schöne Kunst voraus, und will für Jeden, mag er Künstler sein oder nicht, ein wissenschaftliches Verständniß derselben vermitteln. Darum behandelt sie auch nicht das rein Technische in der Kunst; das überläßt sie denjenigen, welche eine didaktische Anleitung zur Ausübung einer Kunst für angehende Künstler geben wollen.

Theorie des Schönen vorauszuschicken, d. h. über die Schönheit im Allgemeinen sich zu verbreiten, den Begriff derselben, sowie die mit diesem zusammenhängenden weiteren Begriffe zu bestimmen, und gewisse Principien festzustellen, welche für die Schönheit überhaupt und im Allgemeinen maßgebend sind. So Nüßlein in seinem „Lehrbuch der Aesthetik als Kunstwissenschaft," und Jungmann in seiner „Aesthetik".

3. Aus dem Zwecke und der Aufgabe der Aesthetik ergibt sich nun von selbst die hohe Bedeutung und der hohe Werth dieser Wissenschaft. Indem die Aesthetik uns in das Reich der Schönheit einführt, und uns das Wesen und die Principien der letzteren erschließt, hebt sie unseren Geist empor über das Alltägliche, und leitet ihn hinauf in eine höhere Sphäre, gewissermaßen in eine höhere Welt. Dadurch trägt sie dazu bei, daß unser geistiges Leben überhaupt eine höhere, ideale Richtung erhält, und daß in Folge dessen auch unser Gemüth veredelt, vor Verflachung und Verrohung geschützt wird. Wer das Schöne versteht und liebt, der findet hierin einen mächtigen Anhaltspunkt, um sich in seinem inneren und äußeren Leben über den Niederungen der Gemeinheit zu erhalten.

4. Von einem anderen Gesichtspunkte aus legt sich namentlich für unsere Zeit die hohe Bedeutung der Aesthetik nahe. Die Urtheile über die Erzeugnisse der schönen Kunst gehen heut zu Tage thatsächlich in die verschiedensten, ja widersprechendsten Richtungen auseinander. Was der Eine lobt, das tadelt der Andere, was dem Einen als vollendetes Kunstwerk erscheint, das gilt dem Anderen als ein verfehlter Versuch, je nach seiner subjectiven Anschauungsweise. Der Subjectivismus ist allherrschend. Und da kommt es denn auch nicht selten vor, daß Kunstwerke, in welchen blos das „Fleisch" verherrlicht wird, die ganz dazu angethan sind, die Sinnlichkeit aufzuregen, von sog. Kunstkritikern als Proben vollendeter Kunst gerühmt werden. Angesichts dieses Wirrwarrs thut es wohl noth, daß feste und unabänderliche Principien aufgestellt werden, von denen in der Beurtheilung der Werke der Kunst auszugehen ist, damit das Urtheil über dieselben auf die rechte Bahn geleitet, geschärft und geläutert, der Geschmack vor Verbildung sicher gestellt, und die Empfänglichkeit für das wahrhaft Schöne geweckt und entwickelt werde. Und das zu leisten ist eben Sache der Aesthetik. Ihr Werth und ihre Bedeutung ist also gerade für unsere Zeit nicht hoch genug anzuschlagen.

5. Dazu kommt, daß auch die Werke, die speciell in das Gebiet der kirchlich-religiösen Kunst einschlagen, eine richtige Beurtheilung erheischen. Wer kein sicheres Urtheil in diesen Dingen hat, der kommt leicht in Gefahr, ein Werk der Kunst als ganz geeignet zu befinden, um für den christlichen Cultus verwerthet zu werden, während es doch in Wahrheit sich dazu keineswegs eignet. Diese Gefahr zu vermeiden und ein richtiges Urtheil zu gewinnen ist aber wiederum nur unter der Bedingung möglich, daß von festen Principien ausgegangen und das Kunstwerk an diesen Principien geprobt werde. Die Aesthetik aber gibt diese Principien. Folglich steht auch von diesem Gesichtspunkte aus der hohe Werth und die hohe Bedeutung der Aesthetik außer allem Zweifel.

3. Ueberblick über die geschichtliche Entwickelung der Aesthetik.

§. 3.

1. Untersuchungen über das Wesen und die Gesetze der Schönheit treffen wir bereits in der antiken Philosophie. Schon Plato hat, von Sokrates

angeregt, seine Aufmerksamkeit diesem Gegenstande zugewendet[1]). Nach seiner Ansicht ist das „Schöne an sich" nicht in dieser Erscheinungswelt, die uns umgibt, zu suchen; er findet vielmehr das „an sich Schöne" in der diese Erscheinungswelt überragenden Ideenwelt, zuhöchst in Gott. Was wir in der Erscheinungswelt Schönes treffen, das ist nur ein schwaches Nachbild jener an sich seienden Schönheit, ein trüber Schein der letzteren. Darum rühmt Plato die Kunst, insoweit sie die höhere, ideale Schönheit erstrebt; insoweit dagegen die Künstler blos das in der Sinnenwelt befindliche Schöne nachahmen, ist er ihnen nicht hold. Solche Kunst gilt ihm blos als Schein des Scheines, und daher als Unding. Darum dürfe sie im (Ideal-)Staate nicht geduldet werden. Sie sei ganz dazu geeigenschaftet, das Volk, und besonders die Jugend zu verderben.

2. Auch Aristoteles verbreitet sich über das Schöne oder vielmehr über die Kunst in einer eigenen Schrift, wobei er freilich nicht das ganze Gebiet der Kunst im Auge hat, sondern blos die Poesie zum Vorwurf seiner philosophischen Untersuchungen macht; weshalb die gedachte Schrift den Titel führt: Περὶ ποιητικῆς. Und auch von der Poesie behandelt er zunächst nur die epische und dramatische Poesie. Seine Absicht ist es, die Gesetze darzulegen, welche der Dichter befolgen muß, wenn sein Werk auf Schönheit Anspruch machen soll. Als Hauptgesetz für die Kunst gilt ihm die Nachahmung (μιμησις) des Wirklichen, wie denn diese Anschauung im Alterthum überhaupt gang und gebe war, weshalb man die schönen Künste gemeiniglich als „nachahmende Künste" bezeichnete, im Gegensatz zu den anderen Kunstarten.

3. Späterhin hat der Neuplatonismus die platonische Schönheitstheorie wieder aufgenommen, und sie, seiner emanatistischen Weltentstehungstheorie entsprechend, in eigenthümlicher Weise fortgebildet. Plotin erklärt die gewöhnliche Ansicht, das Schöne bestehe im Ebenmaß des Ganzen und der Theile, in schöner Farbe und Abgemessenheit für falsch. Das höhere Schöne (das „an sich Schöne" des Plato) hat nach seiner Lehre nie ein sterbliches Auge gesehen, sondern der Geist ohne die Sinne erkennt es allein; und zwar in einer höheren, die Sinnenwelt hoch überragenden Sphäre. In der Sinnenwelt tritt das Schöne da hervor, wo die Form über die Materie dominirt, und in Folge dessen in dem Dinge möglichst rein zur Offenbarung kommt[2]). Aus der neuplatonischen Schule ist dann noch hervorzuheben der Philosoph Longinus, welcher ein Werk „über das Erhabene" schrieb, wobei er jedoch zunächst nur die Beredsamkeit im Auge hat.

4. Auch den christlichen Kirchenvätern und Kirchenschriftstellern ist die hohe Bedeutung dessen, was wir Schönheit nennen, nicht entgangen. Wenn sie auch keine eigentliche Theorie der Schönheit entworfen haben, so finden sich bei ihnen doch gar manche Aeußerungen, welche in das kalleologische Gebiet

1) Im Phädrus, Philebus, Hippias Major und Convivium.

2) Im sechsten Buche der ersten, und im achten Buche der fünften Enneade.

einschlagen und aus denen wir entnehmen können, wie sie über Schönheit und Kunst dachten. Dies gilt sowohl von den griechischen als auch von den lateinischen Kirchenschriftstellern, von Clemens von Alexandrien, Origenes, Basilius, Gregor von Nyssa, Dionysius Areopagita so gut, wie von dem heil. Augustinus. Ihre Auffassung der Schönheit schließt sich zumeist enge an die platonische an, während in den Schriften des Areopagiten im Besonderen ein Nachhall der neuplatonischen Anschauungsweise erkenntlich ist.

5. Was von den Kirchenvätern, das gilt auch von den mittelalterlichen Scholastikern. Eine förmliche Theorie des Schönen treffen wir auch bei ihnen noch nicht. Aber mit der Feststellung des Begriffes der Schönheit im Unterschiede von andern damit zusammenhängenden oder verwandten Begriffen haben sie sich vielfach, und mitunter eingehend beschäftigt. Namentlich gilt das vom heil. Thomas, dem Fürsten der Scholastik. Bei den verschiedensten Gelegenheiten kommt der heil. Thomas in seinen Werken auf den Begriff der Schönheit zurück, und sucht ihn sowohl an sich, als auch in seinen verschiedenfachen Beziehungen zu erläutern. Wir werden uns im Verlaufe unserer folgenden ästhetischen Erörterungen davon überzeugen. Dabei geht er dann freilich mitunter von verschiedenen Gesichtspunkten aus, und müssen daher diese verschiedenen Gesichtspunkte im Auge behalten werden, wenn man seine diesbezüglichen Aeußerungen richtig verstehen soll.

6. In neuerer Zeit begegnen wir kalleologischen Erörterungen zunächst bei englischen Philosophen, bei Locke, Shaftesbury und Hutcheson. Locke, welcher bekanntlich von dem Princip ausging, daß wir alle unsere Begriffe einzig aus der Erfahrung schöpfen, suchte auch den Begriff des Schönen aus der Erfahrung abzuleiten. Dadurch hat er wohl die Veranlassung dazu gegeben, daß in der Folge in England eine rein sensualistische Schönheitstheorie sich ausbildete. Diese wurde vertreten von Henri Home (1696—1782) in seiner Schrift: Element of criticism, 1760; und von Edmund Burke (1730—1797) in seinem Werke: „Ueber den Ursprung unserer Ideen vom Schönen und Erhabenen." Während dessen kamen dann auch in Frankreich die Untersuchungen über Schönheit und Kunst in Aufnahme, und da ist namentlich Charles Batteux (1730—1780) hervorzuheben, welcher in seinem Werke: Les beaux arts, réduits à un même principe, an die antike Anschauung sich anlehnend, das Wesen der Kunst in die Nachahmung der schönen Natur setzt.

7. Zu einer eigenen, selbstständigen und in sich abgeschlossenen wissenschaftlichen Disciplin hat sich aber die Theorie des Schönen erst herausgebildet in Deutschland, und zwar in der sog. Wolff'schen Schule, welche auf dem Boden der Leibnitz'schen Philosophie stand. Nach Wolff entspricht die Wahrheit dem Verstande, die Schönheit dagegen der sinnlichen Anschauung. Demgemäß meinte er, es müsse neben der Logik noch eine andere Wissenschaft geben, welche nicht die vernünftige Erkenntniß, wie jene, sondern die sinnliche Anschauung und die dieser entsprechende Schönheit zum Gegenstande habe. Es war nun Gottlieb Baumgarten (1714—1762), welcher diesen Gedanken aufgriff,

und in einem eigenen Werke eine solche Theorie von der sinnlichen Anschauung und ihrem Correlate, der Schönheit construirte. Er gab diesem Werke den Titel: Aestetica, eben weil es die sinnliche Wahrnehmung oder Anschauung (αἰσθησις) zum Gegenstande hatte. Dadurch nun war die Wissenschaft vom Schönen verselbstständigt, und galt nun auch in der Folge als selbstständige wissenschaftliche Disciplin, für welche man den von Baumgarten einmal eingeführten Namen „Aesthetik" beibehielt [1]). Das also war der Ursprung der Aesthetik als wissenschaftlicher Disciplin [2]).

8. Während nun aber die von Baumgarten begründete ästhetische Richtung ihren Fortgang nahm, und namentlich von Eschenburg [3]), Eberhard [4]), Sulzer [5]), Mendelssohn [6]) u. A. vertreten wurde, trat Winckelmann auf und eröffnete für die Aesthetik einen neuen Gesichtskreis. Man hatte nämlich bisher bei der Betrachtung des Schönen in der Kunst zunächst blos die „redenden" Künste im Auge gehabt. Winkelmann richtete nun aber die Aufmerksamkeit auch auf die „bildenden" Künste. Es erschien von ihm schon i. J. 1755 eine Schrift unter dem Titel: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", und i. J. 1764 gab er eine „Geschichte der Kunst des Alterthums" heraus, in welcher er gleichfalls vorzugsweise die bildenden Künste im Auge hatte. Dadurch traten nun auch die bildenden Künste mehr als bisher in den Kreis der ästhetischen Forschung ein, und wurde die Aesthetik ihrem Inhalte nach wesentlich bereichert. Uebrigens ließ sich Winckelmann in seiner Schätzung der Kunst von dem Gedanken leiten, daß die altklassische Kunst als Muster und Vorbild jeglicher Kunstentwickelung zu betrachten sei. Neben Winkelmann arbeiteten dann

---

1) Daß diese Benennung an und für sich genommen nicht passend sei, liegt auf der Hand. Baumgarten allerdings konnte und mußte diesen Namen für geeignet befinden, weil nach ihm die Schönheit ein Correlat der sinnlichen Wahrnehmung ist. Es wird sich aber zeigen, daß letzteres falsch sei. Es fällt somit die Voraussetzung, auf welche die gedachte Benennung sich gründet, weg, und folglich kann auch die letztere nicht mehr als geeignet befunden werden. Doch ist der Name „Aesthetik" einmal eingebürgt, und kann daher füglich nicht mehr abgelehnt werden.

2) Es ist daher unrichtig, wenn Baumgarten, wie es hin und wieder geschieht, als der Begründer der Aesthetik als der Theorie des Schönen bezeichnet wird. Der Sache nach ist die Aesthetik schon vor ihm dagewesen. „Sein Verdienst," sagt Ritter (Gesch. der Philosophie, Bd. 12, S. 551 f.) ganz richtig, „beschränkt sich blos darauf, daß er es nicht bei vereinzelten Untersuchungen über das Schöne und über die Schönheit bewendet sein ließ, sondern daß er die Wissenschaft vom Schönen als eine eigene, besondere Disciplin in das System der philosophischen Wissenschaften einzufügen suchte." Nur in diesem beschränkten Sinne kann man ihn als den Begründer der Aesthetik bezeichnen.

3) Entwurf einer Theorie der schönen Wissenschaften, 1783.

4) Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser, 1803.

5) Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771—1774.

6) Briefe über die Empfindungen (Philos. Schriften) 1783.

weiterhin auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft: Lessing (1729—1781)[1]), Herder (1741—1803)[2]) und Goethe[3]).

9. Es folgte Kant. Dieser stürzte die bislang gebräuchliche Philosophie um, und setzte an deren Stelle seinen Criticismus. Von dieser Katastrophe konnte auch die Aesthetik nicht unberührt bleiben. Indem Kant das menschliche Erkenntnißvermögen auf seine Tragweite prüfte, mußte er auch den Begriff des Schönen, der nun einmal in der menschlichen Erkenntniß thatsächlich gegeben ist, unter die kritische Sonde nehmen, und Untersuchungen anstellen über dessen Inhalt sowohl als auch über die Art und Weise seiner Entstehung. Und er hat es gethan, und zwar in seiner „Critik der Urtheilskraft". Er stellt da eine strenge kritische Untersuchung des Schönen an, und zwar nach den durch die „Critik der reinen Vernunft" gewonnenen Grundformen der menschlichen Erkenntniß. Auf diesem Wege kommt er zuletzt dazu, daß er den Begriff des Schönen ganz nach den Forderungen seines Criticismus umbildet. Wir werden sogleich davon hören. Seiner Auffassung schlossen sich dann an der Dichter Schiller in seinen „Briefen über ästhetische Erziehung", Krug in seinem „Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste", Heydenreich, in seinem „System der Aesthetik", u. A. m.

10. Als dann später aus dem Kant'schen Criticismus in Deutschland die pantheistische Weltanschauung sich herausbildete, da wurde auch die Aesthetik in diese Weltanschauung mit hineingezogen. Nun erschien das Schöne als eine Erscheinungsweise Gottes in der sichtbaren Welt, zu welcher er sich entfaltet, und die Kunst galt als eine bestimmte Entwickelungsstufe Gottes, so fern er im Menschen zum absoluten Selbstbewußtsein sich emporarbeitet. Diese Vergöttlichung der Schönheit und der Kunst wurde vorerst vollzogen durch Schelling[4]), und dann durch Hegel[5]). Auf diesem Wege glaubte man die Kunst über den bloßen Naturalismus zu erheben, und sie in innige Verbindung mit der Religion zu bringen, und zwar bis zu dem Grade, daß man die Kunst selbst in Religion übergehen ließ. Den Fußstapfen Schelling's folgten Solger in seinen „Vorlesungen über Aesthetik", 1829; Nüßlein in seinem Lehrbuch der Aesthetik als Kunstwissenschaft", Aufl. 2, 1837; Moriz Carrière in seiner „Aesthetik" und in seiner Schrift: „Die Kunst im Zusammenhange der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit", u. A. Im Hegel'schen Ideenkreise dagegen bewegen sich: Weiße in seinem

1) Hamburger Dramaturgie; — Laokoon.

2) Kalligone.

3) Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke (SS. WW. Stuttgart 1869, Bd. 34.) — Zur Farbenlehre (Bd. 1.) — Von deutscher Baukunst (Bd. 35.); u. s. w.

4) In seinen Schriften: System des transcendentalen Idealismus, 1800; Ueber Wissenschaft der Kunst in Bezug auf das akademische Studium (in den „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, 1803); Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur, 1807.

5) Aesthetik, 3 Bde., herausg. von Hotho, 1835—1837.

„System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee des Schönen", 1830; Vischer in seiner umfangreichen „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen", 1846—57; u. A.

11. Auch Schopenhauer nimmt die Aesthetik in sein pantheistisches System auf. Die Kunst gilt ihm als eine bestimmte Entwickelungsstufe seines Allwillens, und ihre Aufgabe soll darin bestehen, daß sie die durch reine Contemplation aufgefaßten Ideen in einer individuellen Gestalt darstellt[1]). Dagegen steht Herbart. Wir erkennen, lehrt dieser, nicht das Wesen der Dinge selbst; für uns stehen nur ihre Formen fest. Auf diese erkennbaren Formen muß für die Aesthetik das Hauptgewicht gelegt werden, statt dabei von der Idee, dem Absoluten u. s. w. zu reden. Die Aesthetik hat demnach die doppelte Aufgabe, theils die Musterbegriffe aufzustellen, auf welche alles ursprünglich Gefallende oder Nichtgefallende zurückzuführen ist, theils Anleitung zu geben, wie unter Voraussetzung eines gewissen Stoffes durch Verbindung ästhetischer Elemente ein gefallendes Ganzes gebildet werden kann[2]). An Herbart schließen sich an Bobrik[3]) und Rob. Zimmermann[4]).

12. Nicht unerwähnt darf auch bleiben die gleichzeitige Schule der sog. Romantiker, welche die Kunst wieder an mittelalterliche Vorbilder anzuknüpfen suchten. Die beiden Brüder August Wilhelm[5]) und Friedrich von Schlegel[6]) „bekämpften mit kritischem Talente, mit großer Freimüthigkeit und mit einer nicht selten an's Paradoxe streifenden Kühnheit auf eine sehr geistreiche Weise die bisherigen Ansichten, machten einen neuen Maßstab für die Beurtheilung in mehreren Kunstsphären geltend, hoben manches wenig Bekannte oder auch Verkannte hervor, und lenkten die Aufmerksamkeit auf selbes hin: wobei es jedoch auch nicht an Uebertreibungen und schiefen Beurtheilungen mangelte, und der sittliche Ernst hie und da bei Seite gesetzt wurde" (Nüßlein). Mit ihnen arbeiteten andere hervorragende Männer wie Tieck, Novalis, Falk, u. A.

13. Von den weiteren Vertretern der Aesthetik in der neueren Zeit bis herein in die Gegenwart heben wir vorzugsweise folgende hervor:

a) C. v. Dalberg[7]), Fr. Bouterweck[8]), Al. Schreiber[9]), F. K. Griepenkerl[10]), Fr. Ficker[11]) Kayserlingk[12]), Lommazsch[13]).

---

1) In seinem Werke: „Die Welt als Wille und Vorstellung."
2) In seinen SS. Werken, herausgegeben von Hartenstein.
3) Freie Vorträge über Aesthetik, 1834.
4) Aesthetik.
5) Ueber dramatische Kunst und Literatur, 1809.
6) SS. WW., Wien, 1846.
7) Grundsätze der Aesthetik, 1791.
8) Aesthetik, 1806. Aufl. 2, 1815.
9) Lehrbuch der Aesthetik, 1809.
10) Lehrbuch der Aesthetik, 2 Thle., 1827.
11) Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst, 1830.
12) Lehre vom Schönen oder Aesthetik, 1835.
13) Die Wissenschaft des Ideals oder die Lehre vom Schönen, 1835.

b) G. M. Dursch[1]), der im Ganzen auf christlichem Boden steht, aber doch manche fremdartige Lehren aus der zeitgenössischen Aesthetik aufnimmt und in sein System verwebt.

c) Ernst Lasaulx[2]), der im Ganzen gleichfalls den christlichen Standpunkt einnimmt, und dessen Darstellung sich durch Frische und Lebendigkeit auszeichnet.

d) Martin Deutinger[3]), der die Aesthetik als Kunstlehre auffaßt, und sie, der ganzen Anlage seines Systems entsprechend, als zweiten Theil der Philosophie zwischen die Denklehre und Sittenlehre hineinsetzt.

e) Carl Lemcke[4]), dessen Schreibart sich charakterisirt durch einen frappanten Stil, der aber in seinen Ausführungen feste und klare Begriffsbestimmungen nicht selten vermissen läßt. Im Uebrigen enthält sein Buch viel Wahres und Treffendes.

f) Jos. Jungmann[5]), der im Anschlusse an die altchristliche Philosophie die Aesthetik auf christliche Principien gründet, wobei jedoch manches Unhaltbare mit unterläuft, wie sich im Folgenden zeigen wird[6]).

---

1) Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, auf christlichem Standpunkte dargestellt, 1839.

2) Philosophie der schönen Künste.

3) Kunstlehre, Bde. 2, 1845.

4) Populäre Aesthetik. Aufl. 5. 1879.

5) Die Schönheit und die schöne Knnst; in zweiter Auflage unter dem Titel „Aesthetik" 1884.

6) Von Schriftstellern, welche in neuerer Zeit in der Kunstgeschichte gearbeitet haben, nennen wir vorzugsweise Kugler („Handbuch der Kunstgeschichte"), Lübke („Grundriß der Kunstgeschichte"), Schnaase, („Geschichte der bildenden Künste"), Lotze („Geschichte der Aesthetik in Deutschland") und Jakob („Die Kunst im Dienste der Kirche", Aufl. 4.).

Erste Abtheilung.

Allgemeine Kalleologie.

Die Lehre von der Schönheit und den damit zusammenhängenden Eigenschaften.

Soll eine wissenschaftliche Theorie der Schönheit und des Schönen entworfen werden, so ist vor Allem der Begriff der Schönheit festzustellen; an diesen können sich dann erst die weiteren Bestimmungen, welche die Schönheit betreffen, anschließen.

Erster Abschnitt.

Der Begriff der Schönheit.

Der Begriff der Schönheit liegt der menschlichen Vernunft so nahe als möglich; denn schon das Kind unterscheidet zwischen dem Schönen und Häßlichen, ist für das Schöne eingenommen, und weist das Häßliche zurück. Und doch ist es schwer, den Begriff der Schönheit zu bestimmen. Es sind daher hierüber schon die verschiedensten Ansichten zu Tage getreten. Demnach erscheint es angezeigt, zuerst die hauptsächlichsten dieser Ansichten kritisch zu prüfen, bevor die positive Bestimmung des gedachten Begriffes in Angriff genommen wird. Um jedoch nicht zu weit auszugreifen, beschränken wir uns auf jene Ansichten, welche in der Gegenwart noch gang und gebe sind, oder wenigstens noch auf die Gegenwart hereinwirken, und deren kritische Prüfung daher ein unmittelbares Interesse bietet.

I. Critische Erörterungen.

1. Der subjectivistische Schönheitsbegriff Kant's.

a) Inhalt der Kant'schen Doktrin.

§. 4.

1. Die Theorie des Schönen bildet bei Kant, wie bereits bemerkt worden, einen Theil seiner „Critik der Urtheilskraft". Die Urtheilskraft unterscheidet Kant von der theoretischen und praktischen Vernunft, und weist ihr eine Art Mittelstellung zwischen den beiden letzteren an. Wie nun Kant der theoretischen oder reinen Vernunft gewisse an sich leere Formen zutheilt, die in ihr a priori vor aller Erfahrung gelegen seien, und alle Erkenntniß auf die Anwendung

jener Formen auf den Erfahrungsstoff zurückführt, so theilt er auch der Urtheilskraft eine solche Form a priori zu, und das ist der Zweckbegriff. Durch diesen ist die Urtheilskraft in den Stand gesetzt, die ihr in der Erfahrung entgegentretenden Erscheinungen als zweckmäßig zu denken und über diese ihre Zweckmäßigkeit zu urtheilen. Es kann aber Etwas als zweckmäßig gedacht werden entweder seiner Form oder seiner Materie nach. Und demgemäß muß wiederum unterschieden werden zwischen ästhetischer und teleologischer Urtheilskraft. Erstere urtheilt über die formelle, letztere über die materielle Zweckmäßigkeit der Dinge [1]).

2. Dieses vorausgesetzt, spricht sich denn nun Kant über das Schöne in folgender Weise aus: „Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Object der Erkenntniß, sondern durch die Einbildungskraft auf das Subject und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurtheil ist also kein Erkenntnißurtheil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjectiv sein kann. Alle Beziehung der Vorstellungen, selbst die der Empfindungen aber kann objectiv sein (und da bedeutet sie das Reale einer empirischen Vorstellung); nur nicht die auf das Gefühl der Lust und Unlust, wodurch gar Nichts im Objecte bezeichnet wird, sondern in der das Subject, wie es durch die Vorstellung afficirt wird, sich selbst fühlt [2])."

3. Verstehen wir diese Exposition recht, so ist damit nichts anderes gesagt, als dieses: Das Schöne ist nichts Objectives, die Schönheit ist nicht eine objective Eigenschaft des Gegenstandes; nicht der Gegenstand ist eigentlich schön, sondern die Gemüthsstimmung, in welche wir durch die Vorstellung des Gegenstandes versetzt werden, bestimmt uns, ihn als schön oder häßlich zu bezeichnen. Erregt die Vorstellung des Gegenstandes in uns Lust, dann bezeichnen wir den letzteren als schön; erregt dessen Vorstellung in uns Unlust, dann nennen wir ihn häßlich. Alles kommt also hier auf den Eindruck an, welchen die Vorstellung eines Gegenstandes auf unser Gemüth macht. Wir sind es, welche den Gegenstand als schön oder häßlich befinden, je nachdem er in uns Lust oder Unlust erzeugt; nur durch Uebertragung sprechen wir die Schönheit als Eigenschaft dem Gegenstande selbst zu.

4. Frägt man weiter, wie und in wie fern denn die Vorstellung eines Gegenstandes in uns Lust oder Wohlgefallen erzeugen könne, so erfahren wir folgendes: „Es kann nichts anderes, als die subjective Zweckmäßigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes, ohne allen (weder subjectiven noch objectiven) Zweck, folglich die bloße Form der Zweckmäßigkeit in der Vorstellung, wodurch uns ein Gegenstand gegeben wird, so fern wir uns ihrer bewußt sind, das Wohlgefallen, welches wir, ohne Begriff, als allgemein mittheilbar beurtheilen, in uns

1) Kant, Critik der Urtheilskraft, Bd. 1, S. 58 f. (Ausg. Grätz, 1797.)
2) Ebds. S. 71 f.

erzeugen, mithin den Bestimmungsgrund des Geschmacksurtheils ausmachen [1])." Demgemäß ist die Schönheit nichts anderes, als „die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, so fern sie, ohne Vorstellung eines Zweckes in ihm wahrgenommen wird [2])."

5. Also dadurch, und nur dadurch erzeugt die Vorstellung eines Gegenstandes in uns das ästhetische Wohlgefallen, den ästhetischen Genuß, daß wir ihn als zweckmäßig befinden, ohne dabei an einen Zweck zu denken, daß wir also in ihm blos die Form der Zweckmäßigkeit in's Auge fassen, ohne zu untersuchen, wie und in wie fern er in seiner ganzen Einrichtung einem bestimmten Zwecke diene. Wie es überhaupt möglich sei, einen Gegenstand als zweckmäßig vorzustellen, ohne dabei an einen Zweck zu denken, davon wollen wir absehen; aber das ist ersichtlich, daß auch hienach die Schönheit nicht als eine objective Eigenschaft der Dinge gelten könne. Denn für's Erste kommt es ja auch hier einzig auf die Art und Weise an, wie ich den Gegenstand vorstelle; denn nur dadurch, daß ich ihn als zweckmäßig vorstelle, ohne an einen Zweck zu denken, erregt er mein Wohlgefallen und erscheint mir demgemäß als schön. Und für's Zweite ist ja, wenn der Zweckbegriff ein der Urtheilskraft a priori immanenter Begriff ist, nicht der Gegenstand selbst zweckmäßig, sondern wir theilen ihm, indem wir den Begriff des Zweckes auf ihn anwenden, diese Zweckmäßigkeit in unserem Denken zu. Und da die Schönheit mit dieser Zweckmäßigkeit Eins ist, so gilt das Gleiche von der Schönheit. Diese ist somit gleichfalls nichts objectiv Gegebenes, sondern einzig durch unsere Vorstellungsweise bedingt.

b) Critik der Kant'schen Doktrin.

§. 5.

Aber eine solche gänzliche Versubjectivirung des Schönheitsbegriffes ist durchaus unzulässig und muß entschieden abgewiesen werden. Denn:

1. Es widerstreitet diese Auffassung schon dem allgemein menschlichen Urtheile in dieser Sache. Jedermann, wer es auch sei, geht in seinem ästhetischen Urtheile von der Voraussetzung aus, daß schöne Gegenstände oder schöne Erscheinungen, welche an seine Anschauung herantreten, an sich schön seien, und daß es, was ihre Schönheit betrifft, auf die Art und Weise, wie er sie vorstellt, gar nicht ankomme. Ein schönes Bild z. B. anerkennt Jedermann als an sich schön, ganz abgesehen von der Art und Weise seiner Vorstellung. Noch weniger geht irgend Jemand in seinem ästhetischen Urtheile von der Ansicht aus, daß er einen Gegenstand nur als zweckmäßig vorstellen dürfe, ohne an einen Zweck zu denken, um ihn dadurch zugleich auch als schön zu befinden. Denn abgesehen davon, daß Jedermann die Begriffe von Zweckmäßigkeit und

---

1) Ebds. S. 109.
2) Ebds. S. 140.

Schönheit als ganz verschiedene Begriffe betrachtet, ist es allgemeine Ueberzeugung, daß das ästhetische Urtheil durch den Gegenstand selbst bestimmt werden müsse, dieser und nur dieser hiefür maßgebend sei.

2. Hängt es ferner blos von der Art und Weise der Vorstellung eines Gegenstandes und von der daraus erfolgenden Gemüthsstimmung ab, ob derselbe als schön zu bezeichnen sei oder nicht, dann ist damit gesagt, daß es allgemein giltige objective Normen für die Unterscheidung des Schönen vom Nichtschönen und vom Häßlichen nicht gebe. Sind aber solche Normen nicht vorhanden, dann entbehrt das ästhetische Urtheil jedes festen Anhaltspunktes in der Beurtheilung dessen, was schön und was nicht schön sei. Es kommt blos auf die Subjectivität, auf den subjectiven Geschmack der Einzelnen an, was sie als schön befinden wollen oder nicht. Der Eine kann etwas für schön halten, der Andere nicht; je nach seinem Geschmacke, und beide haben Recht. So steht im Bereiche der Schönheit Nichts mehr fest; Alles zerrinnt in der Subjectivität, in der subjectiven Auffassung. Wenn aber dieses, dann kann von einer wissenschaftlichen Theorie der Schönheit überhaupt und der schönen Kunst im Besonderen absolut nicht mehr die Rede sein. Denn eine solche ist unmöglich ohne Voraussetzung allgemein giltiger objectiver Principien, welche für die Schönheit und für die schöne Kunst maßgebend sind.

3. Allerdings sucht Kant diese Folgerung abzuwenden dadurch, daß er das Schöne auf dasjenige beschränkt, was allgemein Wohlgefallen erregt. „Schön," sagt er, „ist das, was ohne Begriffe als Object eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird [1])." Aber wie kann denn unter den gegebenen Voraussetzungen Jemand wissen, ob eine Erscheinung Gegenstand eines allgemeinen Wohlgefallens sei, d. h. ob nicht blos er allein, sondern auch alle anderen Menschen daran Wohlgefallen haben müssen? Es steht ihm ja hiefür gar keine leitende Norm, gar kein Criterium zur Seite. Soll allgemeines Wohlgefallen erregt werden, dann muß der Gegenstand selbst dazu geeigenschaftet sein, Wohlgefallen in Allen zu erzeugen. Wenn aber dieses, dann muß der Gegenstand an sich genommen schön sein; seine Schönheit kann dann nicht bedingt sein durch die Art und Weise, wie er vorgestellt wird. Sonst spielt unvermeidlich die Subjectivität in die Sache hinein, und wo diese maßgebend ist, da kann von einem „allgemeinen" Wohlgefallen in dem bezeichneten Sinne nicht mehr die Rede sein.

Also es ist durchaus unzulässig, den Schönheitsbegriff in Kant'scher Weise auf die bloße subjective Auffassung des Gegenstandes zurückzuführen. Die Schönheit muß unbedingt als eine objective Eigenschaft der Dinge betrachtet werden.

---

1) Ebds. S. 88.

2. Die phänomenologische Doktrin.

a) Inhalt und verschiedene Formen dieser Doktrin.

§. 6.

1. Im Gegensatze zu dieser subjectivistischen Theorie, die wir bei Kant treffen, betrachten Andere die Schönheit zwar als eine objective, den Dingen selbst inhärente Eigenschaft, sind aber der Ansicht, daß diese Eigenschaft der Schönheit uns nur in der sinnlichen Erscheinung gegenübertrete, also einen ausschließlich phänomenalen Charakter habe, daher: „phänomenologische Doktrin". Von den Vertretern dieser Doktrin betrachten dann die Einen die Schönheit als eine rein sinnenfällige Eigenschaft der sinnlich wahrnehmbaren Dinge, die als solche nur durch die Sinneswahrnehmung (Empfindung) uns zur Erkenntniß vermittelt werden könne. Andere dagegen sind der Ansicht, daß die Schönheit zwar nicht als etwas rein Sinnenfälliges gelten könne, daß sie aber doch wesentlich an die sinnliche Erscheinung geknüpft sei, woraus folgt, daß die Eigenschaft der Schönheit blos auf die körperlichen Wesen, die ja allein in sinnlicher Erscheinung uns gegenübertreten, beschränkt sei, von rein geistigen Wesen aber nicht prädicirt werden könne.

2. Die erstgenannte Ansicht ist vertreten von der sensualistischen Doktrin, wie sie im vorigen Jahrhunderte, wie wir bereits gesehen, von den englischen Aesthetikern Home und Burke ausgebildet worden ist. Nach ihrer Ansicht ist die Schönheit eine gewisse Beschaffenheit körperlicher Dinge, in Kraft welcher diese physiologisch derart auf unsere Sinne einwirken, daß in uns eine gewisse Lustempfindung entsteht, auf welche hin wir dann jene Dinge als schön bezeichnen. „Die Schönheit," lehrt Burke in seinen „Philosophischen Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen", „beruht darauf, daß die schönen Dinge vergleichsweise klein, glatt, in ihren Theilen mannigfaltig und sanft in einander verschmolzen, von zartem Bau, und in Bezug auf die Farben rein und hell, aber gemäßigt sind. Wenn dann ein solcher Gegenstand des Wohlgefallens uns vor Augen steht, dann neigt sich der Kopf des Betrachtenden etwas auf die eine Seite, die Augenlider schließen sich mehr als gewöhnlich, das Auge selbst blickt ruhig auf den Gegenstand hin, der Mund öffnet sich ein wenig, athmet langsam, dann und wann mit einem tiefen Seufzer, der ganze Körper ist in sich gekehrt und die Hände sinken nachlässig zur Seite; kurz der Anblick der Schönheit bewirkt in uns eine Nachlassung aller Fibern und festen Theile des Körpers, und in dieser Erschlaffung, Erweichung oder Abspannung, die in eine leichte, spielende, aber nicht abmattende Thätigkeit versetzt, liegt der Grund der Lust, die wir am Schönen empfinden, und auf welche hin wir den Gegenstand als schön betrachten[1])."

3. Ueber diese grobsinnliche Auffassung der Schönheit erhob sich Gottlieb Baumgarten, dessen gleichfalls bereits oben Erwähnung geschah.

1) Bei Lasaulx, Philosophie der schönen Künste, S. 305 f.

Ihm gilt das Schöne als das Vollkommene, in so fern es sinnlich angeschaut wird; die Schönheit eines Dinges ist also nach seiner Ansicht die sinnlich wahrgenommene Vollkommenheit des Dinges. „Eine Vollkommenheit," sagt Friedrich Meyer, ein Schüler Baumgartens, der die Ansichten seines Lehrers weiter ausführte, „in so fern sie sinnlich erkannt wird, heißt eine Schönheit, und eine Unvollkommenheit, in so fern sie auf eben diese Art erkannt wird, heißt eine Häßlichkeit. Jedermann gibt zu, daß das wahre Schöne etwas Gutes und Vollkommenes, und das wahre Häßliche etwas Böses und Unvollkommenes sei. Allein man nennt eine Vollkommenheit nicht eher schön, bis man sie nicht sinnlich sich vorstellt, und eine verworrene innerliche Empfindung davon hat. Daher sagt man: Der Wein schmeckt schön, die Blume riecht schön, eine Musik klingt schön, ein Gesicht sieht schön aus. Und ebenso nennt man eine Unvollkommenheit nicht eher häßlich, bis man sie sich nicht sinnlich vorstellt und eine verworrene Empfindung davon hat. Daher sagt man: eine Speise schmeckt garstig oder häßlich, ein häßlicher Geruch, ein häßliches Gesicht[1])." Nach der Baumgarten'schen Doktrin kommt es also, damit etwas schön sei, nicht blos mehr einzig auf die Art und Weise an, wie der Gegenstand physiologisch auf unseren Sinn einwirkt; die Schönheit knüpft sich vielmehr an die Vollkommenheit des Gegenstandes; aber diese muß sinnlich angeschaut werden, wenn der Gegenstand als schön gelten soll. Es ist also doch auch hier die Schönheit wesentlich an die sinnliche Erscheinung gebunden und durch sie bedingt.

4. Als später die idealistisch-pantheistische Philosophie in Deutschland sich ausbildete, da wurde auch der Begriff der Schönheit im Einklang mit den pantheistischen Voraussetzungen aufgefaßt und bestimmt. Aber der Satz, daß die Schönheit wesentlich an die sinnliche Erscheinung gebunden sei, blieb auch in dieser philosophischen Weltanschauung stehen. Die Schönheit ist nur eine besondere Manifestationsweise des Absoluten in der Erscheinungswelt — das war die Ansicht, an welcher alle Vertreter der gedachten Weltanschauung festhielten. Ohne sinnliche Erscheinung ist demnach keine Schönheit denkbar.

a) Schelling faßt in seiner Identitätsphilosophie das Absolute — Gott — auf als die absolute Identität oder Indifferenz von Idealem und Realem, die sich dann differenzirt in die Natur- und Geistwelt, so zwar, daß in der Naturwelt das Reale, in der Geistwelt dagegen das Ideale vorwiegt. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet er dann das Schöne als das Resultat vollkommener Durchdringung und Ineinsbildung von Natur und Geist, von Idealem und Realem, welche Durchdringung und Ineinsbildung auf höchster Stufe sich vollzieht in der Kunst. Wie also ohne Ideales, so gibt es nach Schelling auch ohne Reales, d. i. ohne sinnliche Erscheinung des Idealen keine Schönheit; die Ineinsbildung der Idee mit der sinnlichen Erscheinung ist ihm eine wesentliche Bedingung zur Schönheit.

b) Nach Hegel ist das Absolute — Gott — die logische Idee, die sich

1) Fr. Meyer, Metaphysik (Halle 1765) §. 659; bei Jungmann, Aesthetik (Aufl. 2) S. 287.

entäußert in die Natur, und dann aus der Natur in sich zurückkehrt, um im Menschen Geist zu werden. Von diesem Gesichtspunkte aus definirt Hegel die Schönheit als „die Wirklichkeit der Idee in der Form begrenzter Erscheinung". Zum Schönen gehören also nach seiner Auffassung stets zwei Faktoren: Gedanke und Stoff, die in so fern ein untrennbares Ineinandersein bilden, als der Stoff Nichts ausdrücken soll, als den ihn beseelenden und durchleuchtenden Gedanken, dessen äußere Erscheinung er ist. Also auch hier wird die Schönheit wesentlich an die äußere Erscheinung (der Idee) geknüpft. Das Schöne tritt dann auf in der Natur und in der Kunst; in der Natur in unvollkommener, in der Kunst in vollendeter Form. Da nämlich die Natur das nächste Dasein der Idee ist, so ist allerdings die erste Stufe das Naturschöne; aber die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um so viel der Geist und seine Productionen höher stehen, als die Natur und ihre Erscheinungen, so viel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur.

5. Der Satz, daß die Schönheit ausschließlich an die Erscheinung geknüpft sei, und daher nur im Bereiche der Sinnen- oder Körperwelt sich finden könne, wird auch in neuerer Zeit, nachdem die pantheistischen Allüren verschwunden sind, gemeiniglich festgehalten. Man kann nun einmal nicht davon abkommen. So definirt z. B. auch Lemcke die Schönheit in solcher Weise. Das Schöne, sagt er [1]), ist „die Form der Erscheinung, die den uns angeborenen Gesetzen unseres höheren Empfindungslebens entspricht". „Es ist eine Gesetzmäßigkeit, welche mit der inneren Gesetzmäßigkeit unseres Ichs harmonirt." Wie solches zu verstehen sei, ist nicht recht klar; aber das ist klar, daß es nach Lemcke eine Schönheit ohne sinnliche Erscheinung nicht gebe [2]). Neben dieser Anschauung taucht aber noch eine andere auf, welche in Bezug auf den Begriff der Schönheit wieder in das sensualistische Fahrwasser einlenkt. Diese Auffassung treffen wir im Kreise jener modernen Gelehrten, welche der materialistisch darwinistischen Weltanschauung zugethan sind. Diese sind ohnedies nicht im Stande, zu einer höheren Auffassung der Schönheit sich zu erheben, da sie grundsätzlich alles Uebersinnliche und Geistige in Abrede stellen. Es bleibt ihnen daher gar nichts Anderes übrig, als, wie überall, so auch in der Aesthetik zum Sensualismus sich zu resigniren, und das, was wir schön nennen, von der Art und Weise, wie die Dinge physiologisch auf unser Empfindungsvermögen wirken, abhängig zu machen und darnach zu bestimmen.

b) Critik dieser Doktrin.

Vorbemerkungen.

§. 7.

1. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, diese verschiedenen Formen der phänomenologischen Doktrin auf ihre Voraussetzungen hin zu prüfen, also z. B.

---

1) Populäre Aesthetik, Aufl. 5. S. 52.

2) Das ist auch die Ansicht Deutingers. Kunstlehre. Bd. 1, S. 58.

auf eine Critik der pantheistischen Weltanschauung, aus welcher sich die Definition der Schönheit, wie sie von Schelling und Hegel vertreten wird, ergibt, uns einzulassen. Das ist nicht Sache der Aesthetik, sondern der Metaphysik. In der Aesthetik haben wir es blos mit der Art und Weise zu thun, wie hier der Begriff der Schönheit definirt und formulirt wird. Die Frage ist also hier einzig diese:

a) Ist es wahr, was die sensualistische Doktrin behauptet, daß nämlich die Schönheit eine rein sinnenfällige Eigenschaft der Dinge sei, die als solche blos Gegenstand der sinnlichen Empfindung oder Wahrnehmung ist? Wenn nicht,

b) ist dann wenigstens das wahr, daß die Eigenschaft der Schönheit wesentlich an die sinnliche Erscheinung geknüpft sei, und daß deshalb die gedachte Eigenschaft nur körperlichen Dingen, weil diese allein unter die Erscheinung fallen, zukommen könne, nicht aber geistigen Wesen?

2. Wir müssen das eine und das andere verneinen. Die Schönheit ist für's Erste nicht eine rein sinnenfällige, sondern eine übersinnliche Eigenschaft der Dinge; sie ist daher auch nicht ausschließlich Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung; sie kann vielmehr nur durch die Vernunft erkannt werden. Die Schönheit ist für's Zweite auch nicht wesentlich an die sinnliche Erscheinung geknüpft, und daher nicht auf die körperlichen Dinge allein beschränkt; sie kommt vielmehr auch den geistigen Wesen zu, und kann und muß auch von ihnen prädicirt werden; ja den geistigen Wesen ist eine noch weit höhere Schönheit eigen, als den körperlichen Dingen.

3. Das nun sind zwei Thesen, die wir zu beweisen haben.

Erste Thesis.

§. 8.

1. Unsere erste Thesis lautet somit folgendermaßen:

Die Schönheit ist eine übersinnliche Eigenschaft der Dinge, die als solche nicht Gegenstand der bloßen sinnlichen Wahrnehmung oder Empfindung, sondern der Vernunfterkenntniß ist.

2. Für diese Thesis stehen folgende Gründe:

a) Wäre die Schönheit eine rein sinnenfällige Eigenschaft der Dinge, die als solche blos unter die sinnliche Wahrnehmung fällt, dann müßte die Schönheit auch den Thieren zugänglich sein, da ja auch diese, wenigstens in ihren höheren Arten, mit den höheren Sinnen ausgestattet sind, und ein vollkommen ausgebildetes sinnliches Wahrnehmungsvermögen besitzen. Das findet aber evidentermaßen nicht statt. Das Thier weiß von einer Schönheit schlechterdings Nichts. Es geht gleichgiltig an den schönsten Erscheinungen in Natur und Kunst vorüber; es zeigt sich in ihm keine Spur von Empfänglichkeit für das

Schöne[1]). Der Grund hievon kann nur darin liegen, daß es keine Vernunft hat. Folglich ist es die Vernunft, welche den Menschen in den Stand setzt, das Schöne zu erkennen. Die Schönheit ist daher wesentlich Gegenstand der Vernunfterkenntniß im Gegensatze zur bloßen Sinnenerkenntniß, und da die erstere von der letzteren sich gerade dadurch unterscheidet, daß sie auf das Uebersinnliche, auf das Ideale geht, so muß die Schönheit nothwendig als eine übersinnliche, ideale Eigenschaft der Dinge betrachtet werden.

b) Ein Gemälde ferner, das uns durch das Auge, und ein Tonwerk, das uns durch das Gehör zur Erkenntniß vermittelt wird, erscheinen uns beide als schön, und wir betrachten sie auch beide als schön. Die Schönheit ist somit eine gemeinsame Eigenschaft beider, und steht auch als solche vor unserer Erkenntniß. Wenn aber eine Eigenschaft sinnlichen Erscheinungen, von denen die eine durch das Auge, die andere durch das Ohr wahrgenommen wird, gemeinsam ist, dann können wir diese Eigenschaft nicht durch die gedachten zwei Sinne wahrnehmen, weil jeder derselben sein eigenthümliches formales Object hat, über welches hinaus seine Wahrnehmung nicht reichen kann. Wir können vielmehr jene gemeinsame Eigenschaft nur erkennen durch eine Kraft, welche über den beiden Sinnen steht, und daher dem Objecte des einen wie des anderen Sinnes sich zuwenden kann. Das aber ist die Vernunft. Folglich muß auch aus diesem Grunde die Schönheit als eine solche Eigenschaft der Dinge anerkannt werden, welche nur durch die Vernunft erkennbar und somit übersinnlicher Natur ist[2]).

c) Wäre endlich die Schönheit eine blos sinnenfällige Eigenschaft der Dinge, dann müßten wir in jedem einzelnen Falle über die Schönheit eines Gegenstandes einzig nach dem Eindrucke urtheilen, welchen er auf unsere Sinne macht. Nun kann aber ein und derselbe Gegenstand auf Verschiedene einen verschiedenen Eindruck machen. Der Eindruck z. B., welchen ein gothischer Dom auf den ästhetisch Gebildeten macht, ist ein ganz anderer, als derjenige, den er auf den ästhetisch nicht Gebildeten ausübt. Dem Einen gefällt er, dem Anderen gefällt er nicht. Der Eine hält ihn für schön, der Andere dagegen findet nichts Schönes an ihm. Da nun der Eindruck, den der Gegenstand auf den Sinn

1) Wenn die Musik hin und wieder in eigenthümlicher Weise auf gewisse Thiere wirkt, so sieht Jedermann, daß diese Einwirkung einen blos physiologischen Charakter hat, aber keineswegs eine Erkenntniß der Schönheit der musikalischen Melodie in sich schließt. Wenn die Delphine aufspringen, so bald sie Musik hören, so macht dagegen letztere auf den Hund einen derartigen Eindruck, daß er zu heulen anfängt. Aus solchen Erscheinungen läßt sich daher auf keine Weise schließen, daß die Schönheit der Musik den Thieren zugänglich sei.

2) Vgl. Jungmann, Aesthetik. Aufl. 2, S. 26. Wie sollte man auch anders urtheilen können, wenn man bedenkt, was alles dazu gehört, damit eine sinnenfällige Erscheinung als schön gelten könne! Es gehören dazu, wie wir seiner Zeit sehen werden, Harmonie, Proportion, Eurhythmie, Symmetrie, Ordnung u. s. w. Das alles aber ist übersinnlicher Natur, und bleibt dem sinnlichen Erkenntnißvermögen, das an leibliche Organe gebunden ist, für immer verschlossen. Nur die Vernunft kann daran herankommen.

macht, das einzig Entscheidende wäre, so würde sich in der gedachten Voraussetzung die Schönheit des Gegenstandes immer nach der subjectiven Auffassungsweise der Einzelnen bestimmen; ein und derselbe Gegenstand wäre für den Einen schön, für den anderen nicht schön. Mit anderen Worten: Es gäbe keinen allgemeinen und objectiv giltigen Schönheitsbegriff mehr; alles, was wir schön nennen, wäre nur schön, weil und in so fern wir es für schön halten, während es für einen anderen nicht schön wäre, weil und in so fern er es nicht für schön hielte. Wir stünden wieder bei der subjectivistischen Schönheitstheorie Kants.

4. Also die Schönheit ist nicht blos eine objective, sondern sie ist auch eine übersinnliche, ideale Eigenschaft der Dinge. Die Sinne können uns blos schöne Gegenstände oder Erscheinungen zur Erkenntniß vermitteln; die Schönheit dieser uns durch die Sinne vermittelten Gegenstände oder Erscheinungen aber erkennen wir durch die Vernunft; denn sie ist etwas Uebersinnliches im Sinnlichen. Und es sind auch nicht alle Sinne in gleicher Weise geeigenschaftet, schöne Gegenstände oder Erscheinungen uns zur Erkenntniß zu vermitteln. Durch die niederen Sinne, den Gefühls-, Geschmack- und Geruchsinn nehmen wir Nichts Schönes wahr. Blos die beiden höheren Sinne, der Gehör- und der Gesichtssinn, die der Vernunft am nächsten stehen, und in einem gewissen Sinne unmittelbar in deren Dienst stehen, sind naturgemäß dazu befähigt, schöne Erscheinungen der Vernunft zuzuführen, und diese dadurch in den Stand zu setzen, die Schönheit, in so weit sie in der Erscheinungswelt hervortritt, zu erkennen und für ihre Zwecke zu verwerthen [1]).

5. Gehen wir hienach zur zweiten Thesis über!

Zweite Thesis.

§. 9.

1. Diese lautet folgendermaßen:

Die Schönheit kommt als Eigenschaft nicht blos den körperlichen, sondern auch den geistigen Wesen zu, und zwar diesen letzteren in noch weit höherem Maße, als den ersteren.

2. Um diese Thesis zu begründen, argumentiren wir in folgender Weise:

a) Ist die Schönheit eine übersinnliche, ideale Eigenschaft der Dinge, dann kann sie als solche auch geistigen Wesen zukommen. Diese Möglichkeit kann Niemand bestreiten. Will man also die Schönheit den geistigen Wesen absprechen, so muß man einen positiven Grund angeben, auf welchen man sie denselben abspricht. Denn etwas ohne Grund behaupten verstößt gegen die Gesetze der Logik. Aber einen solchen positiven Grund hat noch Niemand an-

---

1) Illi sensus, sagt der heil. Thomas (S. Theol. 1, 2, qu. 27, art. 1, ad 3.) praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scil. visus et auditus, rationi deservientes; dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos; in sensibilibus autem aliorum sensuum non utimur nomine pulchritudinis; non enim dicimus pulchros sapores aut odores.

gegeben. Man begnügt sich immer damit, einen Schönheitsbegriff aufzustellen, in welchem schon a priori die Schönheit auf die körperlichen Wesen beschränkt wird, und schließt dann daraus, daß, weil dieser Schönheitsbegriff auf die geistigen Wesen nicht anwendbar ist, diesen Wesen die Eigenschaft der Schönheit überhaupt nicht zukommen könne. Diese Argumentation ist aber, wie Jedermann sieht, durchaus unberechtigt. Es müßte, wie gesagt, ein positiver Grund gegeben sein, der zu dem Schlusse berechtigt, daß geistige Wesen nicht als schön betrachtet werden könnten. Und ein solcher läßt sich eben nicht auffinden.

b) Die körperlichen Dinge stehen, was ihre Wesenheit oder ihre wesentliche Vollkommenheit betrifft, tief unter den geistigen Wesen; sie können in der gedachten Beziehung mit letzteren gar nicht in Vergleich gebracht werden. Nun ist die Schönheit ganz gewiß ein hoher Vorzug für jene Wesen, denen sie zukommt. Jedermann schätzt die Schönheit, und betrachtet sie als Etwas, was die Dinge, denen sie zukommt, vor anderen auszeichnet. Wäre daher die Schönheit auf die körperlichen Dinge beschränkt, so besäßen diese hierin einen Vorzug, durch welchen sie über die geistigen Wesen sich hoch erheben, und ihnen, um uns so auszudrücken, weit überlegen sein würden. Das ist aber nicht denkbar, denn die Eigenschaften folgen der Wesenheit und richten sich nach dieser; ein Wesen also, das seiner Wesenheit nach ungleich tiefer steht, als ein anderes, kann auch nicht eine Eigenschaft haben, durch welche es sich über dieses andere weit erhebt. Kommt somit die Schönheit den körperlichen Dingen zu, so muß sie nothwendig auch den geistigen Wesen zukommen, ja, sie könnte den ersteren gar nicht zukommen, wenn sie nicht a priori schon den letzteren eigen wäre.

c) Aber nicht blos muß den geistigen Wesen Schönheit zukommen, sondern ihre Schönheit muß auch eine weit höhere und vornehmere sein, als die der körperlichen Dinge. Denn die geistigen Wesen stehen nun einmal, wir wiederholen es, was ihre Wesenheit oder wesentliche Vollkommenheit betrifft, weit über den körperlichen Dingen, und darum müssen auch deren Eigenschaften, die der Wesenheit folgen, weit höher stehen, als die der körperlichen Dinge. Haben sie also eine Eigenschaft mit den letzteren gemein, so muß auch diese ihnen in weit höherem und vollkommenerem Maße zukommen, als den körperlichen Dingen. Das gilt daher auch von der Eigenschaft der Schönheit. Die Schönheit der geistigen Wesen muß sich gleichfalls hoch erheben über die Schönheit der körperlichen Dinge; ihre Schönheit muß als eine weit höhere und vornehmere betrachtet werden, als die der letzteren.

3. Das ist denn auch bereits in der antiken, und noch mehr in der altchristlichen Philosophie anerkannt worden. Wir haben bereits gehört, daß Plato das Schöne in der Erscheinungswelt als eine bloße schwache Nachahmung, ja als einen bloßen trüben Schein der ungleich höheren Schönheit betrachtet, die er in der Ideenwelt, zuhöchst in Gott findet. Und im Laufe der folgenden Erörterungen werden wir zu wiederholten Malen Gelegenheit finden, Aussprüche der alten Kirchenväter und Kirchenschriftsteller anzuführen, in welchen sie es als ihre Ueberzeugung aussprechen, daß die Eigenschaft der Schönheit

auch den geistigen Wesen zukomme, und zwar in weit höherem Maße, als den körperlichen Dingen.

e) So haben wir denn ein weiteres Resultat gewonnen. Die Schönheit ist nicht blos eine objective, sondern auch eine übersinnliche Eigenschaft der Dinge, und kommt nicht blos den körperlichen, sondern auch den geistigen Wesen, letzteren sogar in höherem Maße, als den ersteren zu.

3. Die Jungmann'sche Definition der Schönheit.

a) Inhalt der Jungmann'schen Doktrin.

§. 10.

1. Wir kommen nun zu einer dritten Auffassungsweise der Schönheit, welche in neuester Zeit Jungmann, S. J., Professor der Theologie in Innsbruck († 1885) in seiner „Aesthetik", (Aufl. 2) vertritt. Nach seiner Ansicht ist die Schönheit objectiv genommen oder der Sache nach nichts anderes, als die „innere Gutheit" (Bonitas interna) der Dinge, und der Unterschied zwischen (innerer) Gutheit und Schönheit hat seinen Grund einzig allein in einer doppelten Beziehung, in welcher das innerlich Gute zu unserer Subjectivität steht. Um diese Auffassungsweise der Schönheit zu erklären und zu begründen, ergeht sich Jungmann in seiner „Aesthetik" in ungemein weitläufigen Erörterungen, denen leider Klarheit und logische Präcision nicht überall nachgerühmt werden kann. Der wesentliche Inhalt dieser Erörterungen läßt sich in nachstehender Weise skizziren:

2. Die Gutheit der Dinge, lehrt Jungmann[1]), ist, allgemein genommen, „jene ihre Beschaffenheit, vermöge deren sie sich eignen, der Gegenstand des Strebens zu werden." Frägt man aber, worin denn diese ihre Beschaffenheit bestehe, so ist diese Frage dahin zu beantworten, daß es die Uebereinstimmung des Dinges mit der Natur des strebenden Wesens sei, wodurch ersteres für letzteres Object des Strebens zu sein geeigenschaftet ist. Demnach läßt sich die angegebene Definition der Gutheit im Allgemeinen auch in die andere umwandeln: „Die Gutheit der Dinge ist ihre Uebereinstimmung mit einem anderen Wesen, in so fern sie dadurch sich eignen, für dieses Gegenstand des Strebens zu sein."

3. Nun können aber die Dinge speciell auf den vernünftigen Geist bezogen, d. h. sie können von dem Gesichtspunkte aus betrachtet werden, nach welchem sie speciell für den vernünftigen Geist Object des Strebens sind. Und ferner können sie für den vernünftigen Geist entweder an und für sich, oder nur mit Rücksicht auf einen Nutzen den sie ihm gewähren, oder auf einen Genuß, den er daraus schöpft, erstrebenswerth erscheinen. Hält man nun diese beiden Gesichtspunkte fest, dann wird man dadurch fortgeleitet zum Begriffe der inneren, im Gegensatze zur äußeren Gutheit der Dinge, und erhält damit zwei einander coordinirte Arten der Gutheit.

---

1) Aesthetik, Aufl. 2, S. 56.

a) Die innere Gutheit der Dinge kann in zweifacher Weise definirt werden, nämlich:

α) „Die innere Gutheit der Dinge ist ihre thatsächliche Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, in so fern sie durch diese Uebereinstimmung sich eignen, für denselben das Object des Strebens zu sein;" oder:

β) „Die innere Gutheit der Dinge ist jene ihre Beschaffenheit, vermöge deren sie sich eignen, selbst und für sich und nicht einer durch sie zu vermittelnden Wirkung wegen für den vernünftigen Geist das Objekt des Strebens zu sein[1])."

b) Eben so ist auch für die äußere Gutheit der Dinge eine doppelte Definition zulässig. Nämlich:

α) „Die äußere Gutheit der Dinge ist jene Beschaffenheit derselben, vermöge deren sie sich eignen, einem anderen Wesen eine diesem zusagende Wirkung zu vermitteln, und um dieser willen Object seines Strebens zu sein;" oder:

β) „Die äußere Gutheit der Dinge ist ihre potentielle Uebereinstimmung mit einem anderen Wesen, in so fern sie dadurch sich eignen, für dasselbe das Object des Strebens zu sein[2])."

4. Bevor wir weiter gehen, erscheint es uns angezeigt, hier eine Bemerkung einzuschalten. Der Prüfstein der Logik darf wahrlich an diese Unterscheidung nicht angelegt werden, und zwar aus einem doppelten Grunde:

a) Wir fragen nämlich für's Erste: Ist es denn ein und dasselbe, wenn ich sage: „Die innere Gutheit der Dinge ist deren thatsächliche Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, in so fern sie dadurch sich eignen, Gegenstand seines Strebens zu sein," und: „Die innere Gutheit der Dinge ist jene ihre Beschaffenheit, vermöge deren sie sich eignen, selbst und für sich und nicht einer durch sie zu vermitelnden Wirkung wegen für den vernünftigen Geist Object des Strebens zu sein?" Ganz gewiß nicht! Die zweite Definition ist offenbar enger als die erste; man hat es da mit einem Begriffe zu thun, der dem ersteren subordinirt ist, zu ihm als Artsbegriff sich verhält; denn es kommt eine Nota specifica hinzu, diese nämlich: daß die Dinge „selbst und für sich" Gegenstand des Strebens für den vernünftigen Geist sind, nicht um eines Nutzens oder Genusses willen. Und doch sollen beide Definitionen nach Jungmann gleichbedeutend sein!

b) Was dann die äußere Gutheit betrifft, so soll diese nach Jungmann die zweite, mit der inneren logisch coordinirte Art der Gutheit sein. Aber dann muß der Begriff der äußeren mit dem der inneren Gutheit das generische Merkmal gemein haben, und da dieses die Beziehung zum vernünftigen Geiste ist, so muß diese Beziehung auch in der Definition der äußeren Gutheit zum Ausdruck kommen. Davon ist aber in dieser Definition gar keine Rede. Zudem weiß kein Mensch, was er sich denn unter jener „potentiellen" Uebereinstimmung eines Dinges mit einem anderen Wesen, worin dessen äußere

1) Ebds. S. 60. — 2) Ebds. S. 71.

Gutheit begründet sein soll, zu denken habe. Die Uebereinstimmung muß doch überall eine actuelle sein, wenn überhaupt von Uebereinstimmung die Rede sein soll. Wir können in dieser „potentiellen" Uebereinstimmung kaum etwas anderes erblicken, als eine Verlegenheitsphrase.

Ohne Zweifel schwebt in obiger Unterscheidung die althergebrachte Eintheilung des Guten in Bonum honestum, utile et delectabile vor; sie ist aber in diesem logischen Wirwarr kaum mehr erkennbar.

5. Doch sehen wir hievon ab, und verfolgen wir die Jungmann'sche Doktrin weiter! Die Unterscheidung zwischen innerer und äußerer Gutheit vorausgesetzt, ist es nun die innere Gutheit, welche, wenn es sich um die Definition der Schönheit handelt, in Betracht zu kommen hat, mit Ausschluß der äußeren Gutheit. Mit dieser inneren Gutheit fällt die Schönheit, objectiv genommen, in Eins zusammen. Objectiv und der Sache nach, sagt Jungmann [1]), ist die Schönheit dasselbe, wie die innere Gutheit. Beide unterscheiden sich nur beziehungsweise, d. h. nach einer verschiedenen Beziehung zu unserer Subjectivität. In so fern nämlich ein Ding geeigenschaftet ist, für unseren vernünftigen Geist Object des Strebens zu sein, ist es (innerlich) gut; in so fern es dagegen kraft dieser seiner inneren Gutheit geeigenschaftet ist, dem vernünftigen Geiste einen Genuß zu bereiten, ist es schön.

6. Dieses vorausgesetzt gibt nun Jungmann nicht eine, sondern gleich drei Definitionen der Schönheit, die als drei verschiedene „Formeln" ein und derselben Definition zu betrachten seien, von denen aber die nachfolgende immer eine weitere „Vertiefung" der vorausgehenden repräsentiren soll. Sie lauten also:

a) Erste Definition: „Die Schönheit der Dinge ist deren innere Gutheit, in so fern sie durch diese dem vernünftigen Geiste Gegenstand des Genusses zu sein sich eignen."

b) Zweite Definition: „Die Schönheit der Dinge ist deren Gutheit, in so fern sie durch diese dem vernünftigen Geiste, auf Grund klarer Erkenntniß derselben, Gegenstand des Genusses zu sein sich eignen."

c) Dritte Definition: „Die Schönheit der Dinge ist deren thatsächliche Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, in so fern sie durch diese demselben Gegenstand des Genusses zu sein sich eignen [2])."

b) Critik der Jungmann'schen Doktrin.

Vorbemerkungen.

§. 11.

1. Das ist die Jungmann'sche Doktrin. Wir können auch dieser nicht beipflichten. Um aber diese unsere ablehnende Haltung begründen zu können, müssen wir vorher den Begriff der Gutheit im Allgemeinen, und der inneren Gutheit im Besonderen vom metaphysischen Standpunkte aus in's Auge fassen und sehen, wie derselbe von diesem Gesichtspunkte aus zu bestimmen sei. Denn

---

1) Ebds. S. 148. — 2) Ebds. S. 148. 149. 150.

da Jungmann seine Definition der Schönheit auf den Begriff der inneren Gutheit der Dinge aufbaut, so kommt Alles darauf an, ob dieser Begriff von ihm richtig definirt sei oder nicht. Wäre er nicht richtig definirt, so würde damit die Voraussetzung seiner Definition der Schönheit hinfällig, und damit auch diese letztere selbst.

2. Die Metaphysik lehrt, daß, wie das Wahre (verum) correlativ sich verhält zur Erkenntniß, so das Gute (bonum) correlativ zum Wollen, zum Begehren. Wie wir nämlich Etwas nur wahr nennen können, in so fern wir es in Beziehung denken zu einer Erkenntniß, so können wir Etwas nur als gut bezeichnen, in so fern wir es in Beziehung denken zu einem Wollen, zu einem Begehren. Und wie die Ratio veri darin gelegen ist, daß zwischen dem Erkennen und Sein eine Uebereinstimmung, eine Adaequatio stattfindet, so ist auch die Ratio boni darin begründet, daß zwischen dem Wollen und Sein eine solche Uebereinstimmung, eine solche Adaequatio obwaltet.

3. Nun ist aber ein doppeltes Wollen zu unterscheiden: jenes, welches dem Gegenstande vorangeht und diesen bedingt; und ein solches, welches den Gegenstand voraussetzt, und auf ihn nachträglich sich bezieht. Zu beiden nun können wir uns den Gegenstand in Beziehung denken, und je nachdem das eine oder das andere stattfindet, erhalten wir auch einen doppelten Begriff des Guten. Nämlich:

a) Denken wir uns den Gegenstand in Beziehung zu demjenigen Wollen, welches ihm vorangeht und ihn bedingt, so besteht die Gutheit des Gegenstandes darin, daß er so ist, wie er von dem durch die Vernunft geleiteten Willen gewollt ist. Und er ist dieses dann, wenn er dem Zwecke, welchen der Wille damit zu erzielen sucht (Finis operis), vollkommen entspricht[1]).

b) Denkt man sich dagegen den Gegenstand in Beziehung zu einem Willen, der ihn voraussetzt und erst nachträglich auf selben sich bezieht, so besteht die Gutheit desselben darin, daß er für diesen Willen wünschenswerth, begehrenswerth ist, weil in ihm Etwas liegt, woran dieser ein Interesse findet. Und er findet ein solches Interesse daran unter der Bedingung, daß der Gegenstand der Natur des wollenden Wesens convenient ist, und in irgend einer Weise dessen Wohl zu fördern geeigenschaftet ist[2]).

4. Diese Unterscheidung ist nun maßgebend für die Gutheit, wie sie den Dingen der Welt als Eigenschaft zukommt. Wir haben nämlich einen zweifachen Willen, welcher sich auf die Dinge der Welt bezieht: den göttlichen

---

1) In diesem Sinne spricht man z. B. von einer „guten" Uhr. Sie ist „gut" unter der Bedingung, daß sie regelmäßig geht und die Zeit genau anzeigt, daß sie also dem Zwecke, zu welchem sie angefertigt worden, zu dem sie also von Natur aus hingeordnet ist, vollkommen entspricht.

2) In diesem Sinne ist z. B. ein Haus für den Menschen etwas Gutes (ein Gut); denn ein Haus ist für ihn wünschenswerth, begehrenswerth, weil es ihm zur Wohnung und zum Schutze gegen die widrigen Einflüsse, welche von der äußeren Natur kommen, dient, und dadurch die Behaglichkeit seines Lebens fördert.

und den menschlichen. Der göttliche Wille geht den Dingen voran und ist deren schöpferische Ursache. Der menschliche Wille dagegen setzt das Sein, setzt die Dinge voraus, und kann erst nachträglich auf selbe sich beziehen. Demnach muß, wenn es sich um die Gutheit als einer Eigenschaft der Dinge handelt, unterschieden werden eine Gutheit, welche aus ihrer Beziehung zu dem ihr Sein bedingenden göttlichen, und eine Gutheit, welche sich aus ihrer Beziehung zu dem sie voraussetzenden menschlichen Willen ableitet.

5. Damit ist nun gesagt, daß eine doppelte Gutheit anzunehmen sei, eine Gutheit im metaphysischen und eine Gutheit im psychologischen Sinne.

a) Die Gutheit der Dinge im metaphysischen Sinne besteht darin, daß die Dinge so sind, wie sie von Gott gewollt sind, also dem Zwecke, zu welchem Gott sie geschaffen, und für welchen er sie eingerichtet hat, vollkommen entsprechen.

b) Die Gutheit der Dinge im psychologischen Sinne dagegen besteht in jener Beschaffenheit der Dinge, kraft welcher sie für uns Menschen begehrenswerth, wünschenswerth sind, weil und in so fern sie unserer Natur convenient und darum geeigenschaftet sind, unser wahres Wohl zu fördern.

6. Der Begriff des Guten im psychologischen Sinne wird dann auch übergetragen auf dasjenige, was der Natur anderer Wesen außer dem Menschen convenient ist, solcher Wesen also, welche nicht mit einem Willen, sondern blos mit einem sinnlichen Begehrungsvermögen ausgestattet sind, oder denen gar nur ein Appetitus naturalis innewohnt. Auch für sie gilt dasjenige, was ihrer Natur convenient ist, und worauf sich daher der Appetitus sensitivus oder naturalis bei ihnen richtet, als ein Gut. Von diesem Gesichtspunkte aus wird von Aristoteles das Gute definirt als id, quod omnia appetunt.

7. Es ist nach unserer Ueberzeugung diese Unterscheidung zwischen der Gutheit im metaphysischen und psychologischen Sinne unumgänglich nothwendig, wenn in Bezug auf den Begriff der Gutheit überhaupt Klarheit geschaffen werden soll. Wenn Aristoteles diese Unterscheidung nicht machte, und bei dem Satze: Bonum est id, quod omnia appetunt, stehen blieb, so ist das erklärlich; denn er wußte Nichts von einem göttlichen Willen als schöpferischer Ursache der Dinge; er konnte also letztere zu einem solchen Willen auch nicht in Beziehung setzen und darnach deren Gutheit bestimmen. Aber wenn es in der Genesis (1, 31) heißt: »Vidit Deus cuncta, quae fecerat, et erant valde bona,« so kann die Gutheit, welche die heil. Schrift hier den Dingen zuschreibt, doch wahrlich nicht darin bestehen, daß sie alle für den Menschen oder überhaupt für begehrende Wesen sehr begehrenswerth waren: das hätte keinen Sinn. Der Sinn dieser Stelle kann nur der sein: Gott sah, daß alle Dinge, die er geschaffen, so waren, wie er sie gewollt, d. h. daß sie dem Zwecke, zu welchem er sie geschaffen und für welchen er sie eingerichtet hatte, vollkommen entsprachen. Mit anderen Worten: es kann hier nur von der Gutheit der

Dinge im metaphysischen, nicht von deren Gutheit im psychologischen Sinne die Rede sein.

8. Die Gutheit im metaphysischen Sinne genommen ist nun das, was man deren innere oder absolute Gutheit (Bonitas interna sive absoluta) nennt. Die Gutheit im metaphysischen Sinne und die innere oder absolute Gutheit sind gleichbedeutende Begriffe. Die innere Gutheit der Dinge leitet sich somit nur aus deren Beziehung zum göttlichen Willen ab, schließt aber gar keine Beziehung zu unserer Subjectivität in sich. Diese innere Gutheit der Dinge ist von unserer Subjectivität ganz unabhängig. Gerade deshalb heißt sie auch „innere" oder „absolute" Gutheit [1]). Innerlich gut sind die Dinge an sich, nicht in Beziehung auf uns. Nachträglich allerdings kann Etwas, was an sich oder innerlich gut ist, auch für uns ein Gut (ein Gut im psychologischen Sinne) werden, in so fern es nämlich in Kraft seiner inneren Gutheit unserer Natur convenient ist, und daher geeigenschaftet erscheint, unser Wohl zu bedingen und zu fördern, wornach es für uns wünschenswerth erscheint. Aber das ist nur eine Folge, eine Wirkung der inneren Gutheit des Dinges, und darf nicht mit dieser inneren oder absoluten Gutheit selbst verwechselt oder als Eins gesetzt werden [2]).

9. Diesen Standpunkt nun nimmt Jungmann in seiner Definition der Gutheit nicht ein. Er unterscheidet nicht zwischen Gutheit im metaphysischen und zwischen Gutheit im psychologischen Sinne. Er bleibt, wie Aristoteles, bei dieser letzteren allein stehen. So kommt es, daß er die innere oder absolute Gutheit der Dinge nicht in deren Uebereinstimmung mit dem göttlichen Willen findet, sondern vielmehr in deren Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste des Menschen. Das ist aber ganz undenkbar. Die innere, absolute Gutheit kommt den Dingen an sich zu, und kann sich daher unmöglich aus deren Uebereinstimmung mit dem menschlichen Geiste ab-

---

1) Dem entsprechend kann man dann die Gutheit im psychologischen Sinne auch als äußere oder relative Gutheit (relativ nämlich zu uns) bezeichnen.

2) Diejenigen, welche die Unterscheidung zwischen gut im metaphysischen und im psychologischen Sinne zurückweisen, und das Gute allgemein definiren als dasjenige, was geeigenschaftet ist, Gegenstand unseres Strebens zu sein (quod omnia appetunt), bedenken nicht, daß sie unter dieser Voraussetzung den Begriff des moralisch Guten nicht mehr unter den allgemeinen Begriff des Guten subsumiren können. Denn das moralisch Gute besteht, an sich genommen, wesentlich in der Uebereinstimmung unseres Handelns mit dem Willen Gottes, sowie das moralisch Böse formell in dem Widerstreite unseres Handelns mit diesem Willen Gottes, der im Gesetze sich ausspricht, besteht. Daß das moralisch Gute auch für uns appetibel ist, somit Gegenstand unseres Strebens sein kann, das ist erst die Folge dieses seines wesentlichen Charakters. Eine Handlung nämlich, welche dem göttlichen Willen entspricht, ist auch für uns ein Gegenstand des Verlangens, ist auch für uns wünschenswerth, weil sie geeigenschaftet ist, uns sittlich zu vervollkommnen, und uns unserer Endbestimmung, der ewigen Glückseligkeit in Gott entgegen zu führen. Daß sie also ein Gut ist im psychologischen Sinne, das ist erst bedingt dadurch, daß sie gut im metaphysischen Sinne ist. Bedingung und Bedingtes fallen aber nicht in Eins zusammen.

leiten. Sowie man dieses annimmt, wird der menschliche Geist maßgebend für die innere Gutheit der Dinge, während doch in Wahrheit nur Gott, der göttliche Wille, dafür maßgebend sein kann. Ist aber einmal der menschliche Geist maßgebend für die innere Gutheit der Dinge, so ist er auch maßgebend für deren innere Wahrheit, denn es ist gar kein Grund vorhanden, wenn ersteres einmal zugestanden ist, letzteres in Abrede zu stellen. Und so steht man bei dem Satze der alten Sophisten: Der Mensch ist das Maß aller Dinge.

10. Dazu kommt noch ein anderer Punkt. Da Jungmann eine Gutheit der Dinge im metaphysischen Sinne nicht kennt, und daher den Begriff der inneren Gutheit aus der Beziehung der Dinge zu dem menschlichen Geiste ableitet, so fällt ihm zuletzt der Begriff der inneren Gutheit der Dinge mit dem Begriffe des Bonum honestum zusammen, d. h. er nimmt an, die innere Gutheit des Dinges bestehe darin, daß es durch und an sich selbst für den Menschen begehrenswerth sei, nicht um einer dadurch zu vermittelnden Wirkung, um eines Nutzens oder Genusses willen (Bonum utile et delectabile). Dadurch werden aber alle Begriffe in Verwirrung gebracht. Der Begriff des Bonum honestum hat mit dem Begriffe der Bonitas interna gar nichts zu schaffen; innerlich gut muß ja auch das Bonum utile et delectabile sein, wenn es berechtigt sein soll. Die Unterscheidung zwischen Bonum honestum, utile et delectabile bezieht sich ausschließlich auf das Gute im psychologischen Sinne; die Güter, welche wir anstreben, können entweder bona honesta, oder utilia oder delectabilia sein; die innere, an sich seiende Gutheit der Dinge wird von dieser Unterscheidung gar nicht berührt. Es ist daher ganz und gar unzulässig, die innere oder absolute Gutheit der Dinge mit dem Bonum honestum zusammenzuwerfen.

11. Nachdem wir nun über den Begriff der Gutheit im Allgemeinen und der inneren Gutheit im Besonderen im Klaren sind, können wir jetzt zur critischen Untersuchung der Jungmann'schen Definition der Schönheit übergehen. Wenn wir die drei oben aufgeführten „Formeln" dieser Definition näher in's Auge fassen, so ist der Kern derselben dieser, daß die Schönheit der Dinge ebenso wie deren Gutheit in der thatsächlichen Uebereinstimmung dieser Dinge mit dem vernünftigen Geiste des Menschen bestehe, und daß zwischen Gutheit und Schönheit nur ein beziehungsweiser Unterschied obwalte, in so fern die Dinge als Object des Strebens gut, als Object des Genusses dagegen schön erscheinen. In diesen beiden Kernpunkten müssen wir nun aber der Jungmann'schen Doktrin entschieden widersprechen. Wir stellen demnach drei Thesen auf:

Für's Erste, behaupten wir, kann das Wesen der Schönheit nicht gesetzt werden in die thatsächliche Uebereinstimmung der Dinge mit dem vernünftigen Geiste.

Für's Zweite, behaupten wir weiter, kann der Unterschied zwischen Gutheit und Schönheit nicht einzig und allein in einer verschiedenfachen Beziehung der Dinge zu unserer Subjectivität begründet sein, d. h. es reicht zur Unter-

scheidung zwischen Gutheit und Schönheit nicht aus, ein Ding gut zu nennen als Object des Strebens und schön als Object des Genusses.

Demgemäß behaupten wir für's Dritte, daß es im Objecte selbst etwas Anderes sei, wodurch es gut, und etwas Anderes, wodurch es schön ist, daß also im Objecte selbst die Ratio bonitatis und die Ratio pulchritudinis von einander verschieden seien.

12. Diese drei Thesen werden wir im Folgenden begründen, und damit den Nachweis liefern, daß die Jungmann'sche Definition der Schönheit sich philosophisch nicht aufrecht erhalten lasse.

Erste Thesis.

§. 12.

Das Wesen der Schönheit kann nicht gesetzt werden in die thatsächliche Uebereinstimmung der Dinge mit dem vernünftigen Geiste.

Bevor wir auf die formelle Begründung dieser Thesis eingehen, ist noch Folgendes vorauszuschicken:

1. Der Grund, auf welchen hin Jungmann das Wesen der Schönheit in die Uebereinstimmung der Dinge mit dem vernünftigen Geiste setzt, ist der, daß nach seiner Ansicht die Schönheit mit der inneren Gutheit der Dinge der Sache nach Eins ist, diese innere Gutheit aber ihrem Wesen nach auf die thatsächliche Uebereinstimmung der Dinge mit dem vernünftigen Geiste zurückgeführt werden müsse. Da nun diese letztere Ansicht, wie wir nachgewiesen haben, falsch ist, so muß auch die darauf gegründete Definition der Schönheit falsch sein. Damit wäre eigentlich die ganze Sache erledigt. Wir wollen uns jedoch nicht damit begnügen, sondern näher auf die Jungmann'sche Definition eingehen, um durch positive philosophische Beweise deren Unzulässigkeit zu begründen. Dazu ist jedoch erforderlich, zuerst des Näheren zu bestimmen, was denn Jungmann eigentlich unter „thatsächlicher Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste" verstehe, mit anderen Worten, welches denn die Eigenschaften seien, nach welchen die Dinge mit dem vernünftigen Geiste „übereinstimmen" müssen, um schön zu sein. Hierüber hören wir Folgendes:

2. „Alles, worin sich Leben, Thätigkeit, Bewegung, Freiheit kundgibt; Alles, was seinem Stoffe, seiner Gestalt, seiner inneren Einrichtung nach das Gepräge der Festigkeit, die Bürgschaft der Dauer und des Bestandes an sich trägt; Alles, was hell und klar, erleuchtet und erleuchtend erscheint, steht unserer Seele gegenüber in dem Verhältnisse thatsächlicher Aehnlichkeit und Uebereinstimmung: wenigstens, wo es sich um körperliche Dinge handelt, in so fern es sich als Bild, als Analogie, oder als Werk eines vernünftigen Geistes darstellt. Noch entschiedener aber tritt dieses Verhältniß der Uebereinstimmung hervor, und noch stärker macht es sich fühlbar bei allen jenen Erscheinungen,

in welchen die wesentlichen Normen des natürlichen Seins, oder die ethischen Gesetze des freien Handelns ausgeprägt und verwirklicht sind [1])."

3. Darauf hin nun argumentirt Jungmann in folgender Weise: Wenn Alles, was schön und in so ferne es schön ist, in solcher thatsächlicher Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste steht, so macht gerade diese Uebereinstimmung der Dinge mit dem vernünftigen Geiste, in so fern sie dadurch Gegenstand des Genusses zu sein sich eignen, das Wesen der Schönheit aus. Nun steht aber Alles, was schön und in so ferne es schön ist, mit dem vernünftigen Geiste in einem solchen Verhältniß der Uebereinstimmung: was sich im Einzelnen überall nachweisen läßt. Folglich ist das Wesen der Schönheit zu setzen in diese thatsächliche Uebereinstimmung der Dinge mit dem vernünftigen Geiste, in so fern sie dadurch für ihn Gegenstand des Genusses zu sein geeigenschaftet sind [2]).

I.

4. Nachdem nun hiemit der Status quaestionis genau bestimmt ist, gehen wir auf die Begründung unserer obigen Thesis über. Es sprechen für sie folgende Gründe:

a) Reflektiren wir zunächst auf die oben angezogene Argumentation, durch welche Jungmann beweisen will, daß das Wesen der Schönheit in der thatsächlichen Uebereinstimmung mit unserem vernünftigen Geiste bestehe, so ergibt eine nähere Untersuchung derselben, daß ihr alle Beweiskraft abgeht, und zwar einfach deshalb, weil der Obersatz falsch ist. Wenn Alles, so heißt es, was schön und in so ferne es schön ist, in thatsächlicher Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste steht, dann besteht das Wesen der Schönheit in dieser Uebereinstimmung. Ist das richtig? Erfolgt der Nachsatz dieses hypothetischen Satzes wirklich mit Nothwendigkeit aus dem Vordersatze? Gewiß nicht! Aus dem Vordersatze geht nur so viel hervor, daß die gedachte Uebereinstimmung eine Folge der Schönheit der Dinge sei. Der gedachte Obersatz wäre also nur dann richtig, wenn es hieße: „Wenn alle Dinge, welche schön und in so ferne sie schön sind, in thatsächlicher Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste stehen, dann ist diese Uebereinstimmung die nothwendige Folge der Schönheit." Hier aber wird diese Folge ohne weiteres als Grund

1) A. a. O. S. 67. An einer anderen Stelle (S. 119 f.) lesen wir hierüber Folgendes: „In Uebereinstimmung mit unserer Seele und überhaupt mit dem vernünftigen Geiste stehen alle Dinge, in welchen die wesentlichen Normen des natürlichen Seins ausgeprägt und verwirklicht erscheinen; also insbesonders diejenigen, in welchen wir Regelmäßigkeit, Zweckmäßigkeit, Ordnung, Symmetrie, Harmonie, Vollständigkeit, Einheit in der Vielheit verschiedenartiger Theile und ähnliche Eigenschaften dieser Art wahrnehmen. Der Natur des vernünftigen Geistes analog und darum gleichfalls mit ihm übereinstimmend sind ferner solche Dinge, in denen sich Leben oder das Wirken einer lebendigen Kraft kundgibt, oder die sich durch Festigkeit und Dauerhaftigkeit, oder durch Licht und Klarheit auszeichnen."

2) A. a. O. S. 116.

gesetzt, und gesagt, diese Folge sei selbst dasjenige, was das Wesen der Schönheit ausmache.

b) Sehen wir jedoch hievon ab, und gehen wir zu positiven Beweisen fort! Setzt man das Wesen der Schönheit in die Uebereinstimmung der Dinge mit dem vernünftigen Geiste, so muß doch gewiß ganz genau bestimmt werden, worin denn diese Uebereinstimmung bestehe, und wie man selbe sich zu denken habe: sonst wird der ganze Begriff der Schönheit vag und unfaßbar. Aber da herrscht bei Jungmann die allergrößte Willkürlichkeit. Das eine Mal wird eine Erscheinung deshalb als übereinstimmend mit unserem vernünftigen Geiste betrachtet, weil sie der Natur desselben analog ist; das andere Mal deshalb, weil sie den einen oder den anderen ethischen Vorzug des vernünftigen Geistes symbolisirt; das dritte Mal deshalb, weil sie mit den Gesetzen des Seins, die in der Vernunft liegen, harmonirt; das vierte Mal deshalb, weil „die Spuren der ordnenden Vernunft des lebendigen Geistes daran hervorleuchten;" das fünfte Mal deshalb, weil sie uns „ein Bild der Unvergänglichkeit unserer Seele oder der immerwährenden Thätigkeit unseres Geistes, die niemals ruhen kann, repräsentirt," u. s. w. Wo solche Willkürlichkeit herrscht, gerade in jenem Punkte, auf welchen für die genaue Bestimmung des Schönheitsbegriffes Alles ankommt, da kann man doch wahrlich nicht mehr von einem klaren und festen Begriffe der Schönheit sprechen. Es verschwimmt Alles in's Unbestimmte, und Niemand kann mehr klar werden darüber, wo die Grenzlinie zwischen „schön" und „nichtschön" liege[1]).

c) Bestünde ferner die Schönheit eines Gegenstandes in dessen thatsächlicher Uebereinstimmung mit unserem vernünftigen Geiste, d. h. wäre er dadurch und nur dadurch schön, daß er mit unserem vernünftigen Geiste über-

1) Zur Illustration dessen führen wir beispielsweise folgende Stelle aus Jungmann's „Aesthetik" S. 126 an: „Wenn wir ein mächtiges Schiff," sagt er, „eine Lokomotive, oder eine andere kunstvolle Maschine, ein Herschel'sches Teleskop, einen elektromognetischen Apparat für Telegraphie betrachten; wenn wir an einer Uhr die Beschaffenheit der Feder oder der treibenden Kraft, den feinen Bau der ineinander greifenden Räder und Triebwerke, die Harmonie der inneren Zusammensetzung untersuchen; wenn wir bei der Betrachtung einer Pflanze, eines Baumes wahrnehmen, wie die Wurzeln, der Stamm, die Rinde, die Zweige und Blätter, kurz alle Theile zur Erhaltung und zum Wachsthum des Ganzen dienen; noch weit mehr, wenn wir die äußere und innere Einrichtung eines thierischen Leibes kennen lernen: dann erscheinen uns alle diese Gegenstände schön, und wir nennen sie so; und der Grund hievon ist kein anderer, als der, weil uns die Spuren der ordnenden Vernunft, des lebendigen Geistes unverkennbar daran entgegenleuchten." Also all das ist schön: ein Schiff, eine Lokomotive, ein Herschel'sches Teleskop, ein elektromagnetischer Apparat, u. s. w.! Ja was ist denn dann eigentlich nicht schön? Wenn all das, worin „die Spuren der ordnenden Vernunft, des lebendigen Geistes uns entgegenleuchten," eo ipso schön ist, schön im eigentlichen Sinne, dann kann ich noch weiter gehen, dann sind auch der Pflug, der Heuwagen, der Webstuhl, das Weinfaß, die Maurerkelle, der Schmiedehammer u. dgl. schon als solche schön; denn auch in diesen leuchten mir die Spuren der Vernunft, des lebendigen Geistes entgegen, weil nur ein vernünftiges Wesen diese Geräthe herstellen kann. Wo kommt man da mit dem Begriffe der Schönheit hin?

einstimmt: dann könnten wir den Gegenstand immer erst dann als schön bezeichnen, wenn wir darüber im Reinen sind, daß und in wie fern er mit unserem vernünftigen Geiste in thatsächlicher Uebereinstimmung stehe, da wir ihn ja nur auf diesen Grund hin als schön erkennen und beurtheilen können. So könnten wir z. B. eine Blume erst dann als schön bezeichnen, wenn wir erkannt hätten, daß und in wie fern sie eine Analogie aufweise mit irgend einem Vorzuge unseres vernünftigen Geistes. Allein das findet thatsächlich durchaus nicht statt. Wir halten im Gegentheil einen Gegenstand für schön und bezeichnen ihn als schön, ohne nur im Geringsten vorher an dessen Uebereinstimmung mit unserem vernünftigen Geiste gedacht, ohne ihn auch nur im Entferntesten auf diese seine Uebereinstimmung geprüft zu haben. Wir berufen uns auch gar nie auf diese seine Uebereinstimmung mit unserem vernünftigen Geiste, wenn wir gefragt werden, warum wir den Gegenstand für schön halten. Nachträglich allerdings kann man bei näherer Untersuchung in und an dem Gegenstande manche Analogien, etwa mit den Vorzügen des vernünftigen Geistes entdecken; aber ihn deswegen als schön zu bezeichnen, weil solche Analogien in ihm sich vorfinden, das fällt Niemanden ein. Das Veilchen ist an sich eine schöne Blume; ich erkenne es und bezeichne es als solche, sobald es mir vor Augen tritt. Seine Beschaffenheit, sein ganzer Habitus bestimmt mich dann nachträglich, es als Symbol der Demuth und Bescheidenheit zu fassen. Aber deswegen gilt es mir nicht als schöne Blume; als solche erkenne und bezeichne ich es schon vorher, bevor ich diese Symbolik in ihm erblicke.

d) Endlich entsteht die Frage: Wenn die Dinge nur dadurch schön sind, daß sie in thatsächlicher Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste stehen: worin besteht denn dann die Schönheit des vernünftigen Geistes selbst? Jungmann gibt selbst auf diese Frage eine Antwort; aber — sie ist dunkel genug[1]). Wenn es uns gelungen ist, den Sinn derselben richtig zu entziffern, so besteht nach Jungmann die Schönheit des vernünftigen Geistes

1) Sie lautet im Wortlaut also: „Sind alle Vorzüge (des Geistes), die ethischen wie die intellectuellen, etwas Anderes, als die Verwirklichung, die concrete Erscheinung der in jedem vernünftigen Geiste liegenden ewigen Normen der intellektuellen Thätigkeiten und des ethischen Handelns? etwas Anderes, als der lebendige Ausdruck jener Gesetze, in welchen eben ihrem Wesen nach seine Vernünftigkeit besteht? Ist Tugend und Weisheit etwas Anderes, als die Frucht jenes Samens, den die Hand des Schöpfers im tiefsten Grunde jedes Menschenherzens ausgestreut? sind die Thätigkeiten der Vernunft, ist die Erkenntniß der Wahrheit, im Besitz der Wissenschaft und der Kunst, etwas anderes, als das hellere Leuchten des Glanzes, der vom Angesichte Gottes ausgehend jeden vernünftigen Geist verklärt? Jedermann weiß und Jedermann fühlt, daß die Tugend, daß jede ethisch gute Handlung vernünftig und vernunftgemäß, daß Laster und Sünde vernunftwidrig, unvernünftig sind. Somit besteht also die vollste Uebereinstimmung der Schönheit der geistigen Wesen und der wesentlichen Beschaffenheit des vernünftigen Geistes, der sie zum Gegenstande seiner Betrachtung hat: und es war tief begründet, wenn die Alten lehrten, „schön sei das, was mit der hohen Würde des Menschen übereinstimme, und mit jenen Vorzügen seiner Natur, durch welche er sich von den übrigen Sinnenwesen unterscheide.“ Aesth. S. 117.

darin, daß er mit einem anderen vernünftigen Geiste übereinstimmt, in dem Sinne, daß seine intellectuellen und ethischen Vorzüge im Einklang stehen mit den der Vernunft des anderen Geistes immanenten Gesetzen der intellectuellen Thätigkeit und des ethischen Handelns. Darnach wäre also zur Schönheit des einen vernünftigen Geistes stets die Existenz eines anderen vernünftigen Geistes vorausgesetzt. Gäbe es nicht mehrere Geister, die mit einander übereinstimmen könnten, dann ließe sich von einer Schönheit des vernünftigen Geistes überhaupt nicht sprechen. Dazu ist nun aber Folgendes zu bemerken:

α) Die gedachten intellectuellen und ethischen Vorzüge kommen doch dem vernünftigen Geiste an sich zu: warum sollen sie denn dessen Schönheit erst dadurch begründen, daß durch sie und in ihnen der vernünftige Geist mit den der Vernunft eines anderen vernünftigen Geistes immanenten Gesetzen übereinstimmt? Das ist schlechterdings nicht abzusehen. Und dann, wenn nun nur Ein geschöpflicher Geist existirte? Der Fall ist ja immerhin als möglich zu denken. Der könnte jene intellectuellen und ethischen Vorzüge besitzen; aber es käme ihm kraft dieser keine Schönheit zu, weil die Uebereinstimmung mit einem anderen Geiste fehlen würde.

β) Zudem begründen jene intellectuellen und ethischen Vorzüge für den vernünftigen Geist nur eine accidentelle Schönheit, weil sie selbst zu ihm nur als Accidens sich verhalten. Worin besteht dann aber seine wesenhafte Schönheit? Diese Frage bleibt unbeantwortet. Und doch lehrt Jungmann allenthalben, daß alle Dinge, also auch der vernünftige Geist, an sich, d. h. ihrem Wesen nach schön seien!

Aus alledem ergibt sich, daß die Jungmann'sche Theorie die philosophische Critik keineswegs bestehen könne.

II.

5. Aber wir dürfen bei den bisher ausgeführten Argumenten gegen diese Doctrin noch nicht stehen bleiben. Jungmann springt nämlich im Verlaufe der Beweisführung für seine Theorie plötzlich ab, und recurrirt von dem menschlichen zum göttlichen Geiste[1]). Was wollt ihr? — so hören wir ihn gleichsam sagen — ich verstehe unter dem „vernünftigen Geiste" nicht blos den geschöpflichen, den menschlichen, sondern auch den göttlichen Geist. Und von diesem Standpunkte aus definire ich die Schönheit als „thatsächliche Uebereinstimmung" der Dinge mit dem göttlichen Geiste, mit der göttlichen Wesenheit[2]).

---

1) Aesth. S. 140 ff.

2) „Ist die Urgutheit," sagt Jungmann (a. a. O. S. 141 f.), „die wirkende Ursache alles dessen, was gut ist, dann muß sie jedem Dinge, das sie hervorbringt, solche Züge eindrücken, daß es ihr ähnlich ist. Mithin ist, der allgemeinen Anschauung zufolge, jedes Ding gut, einerseits in Rücksicht auf die ihm anerschaffene Gutheit, die zu seinem Wesen gehört, und vermöge deren es mit der höchsten Gutheit in Uebereinstimmung steht; andererseits in Rücksicht auf die unerschaffene Gutheit, in so fern es dieser nach-

6. Dagegen ist nun aber Folgendes zu bemerken:

a) Es muß vor Allem als ganz ungerechtfertigt erscheinen, das Wesen der Schönheit bald in die Uebereinstimmung der Dinge mit dem menschlichen, bald in deren Uebereinstimmung mit dem göttlichen Geiste, mit der göttlichen Wesenheit zu setzen. Wir wollen ganz davon absehen, daß damit der Begriff der Schönheit noch vager, unbestimmter und unfaßbarer wird, als er solches in der Jungmann'schen Fassung ohnedies schon ist. Was in erster Linie betont werden muß, ist dieses, daß der Begriff der Schönheit, wenn man letztere in die Uebereinstimmung der Dinge mit dem göttlichen Geiste setzt, ein wesentlich anderer wird, als wenn sie in die Uebereinstimmung der Dinge mit dem menschlichen Geiste gesetzt wird. Denn das Verhältniß der Dinge zum göttlichen Verstande, zur göttlichen Wesenheit ist ein wesentlich anderes, als deren Verhältniß zum menschlichen Geiste. Zur göttlichen Wesenheit verhalten sich die Dinge nachbildlich in so fern sie nach dem Vorbilde der göttlichen Wesenheit geschaffen sind. Zum menschlichen Geiste dagegen verhalten sie sich nicht nachbildlich; denn nach dessen Vorbilde sind sie nicht geschaffen. Spricht man daher von einer Uebereinstimmung der Dinge mit dem göttlichen und mit dem menschlichen Geiste, so ist auch diese Uebereinstimmung beiderseits eine wesentlich verschiedene. Und daraus folgt wiederum, daß es für den Begriff der Schönheit durchaus nicht gleichgiltig sein könne, ob man die Schönheit der Dinge in deren Uebereinstimmung mit dem göttlichen, oder ob man sie in deren Uebereinstimmung mit dem menschlichen Geiste setze; daß vielmehr der Begriff der Schönheit ein wesentlich anderer werden müsse, wenn man letztere in die Uebereinstimmung der Dinge mit dem göttlichen, als wenn man sie in deren Uebereinstimmung mit dem menschlichen Geiste setzt. Kurz, man muß das Wesen der Schönheit entweder in die Uebereinstimmung der Dinge mit dem göttlichen, oder in deren Uebereinstimmung mit dem menschlichen Geiste setzen. Beides zusammenzuwerfen, und die Schönheit bald in die Uebereinstimmung der Dinge mit dem menschlichen, bald in deren Uebereinstimmung mit dem göttlichen Geiste zu setzen, kann wissenschaftlich in keiner Weise gerechtfertigt sein.

b) Sehen wir jedoch hievon ab, und prüfen wir, ob denn wirklich eine befriedigende und ausreichende Definition der Schönheit geboten sei, wenn man letztere in die thasächliche Uebereinstimmung der Dinge mit der göttlichen Wesenheit, mit dem göttlichen Geiste setzt. Wir müssen das verneinen. Denn in der Uebereinstimmung mit der göttlichen Wesenheit, mit dem göttlichen Geiste ist auch die Wahrheit und Gutheit der Dinge begründet; die Wahrheit der Dinge besteht ja in der Conformität der letzteren mit dem göttlichen Verstande;

---

gebildet ist (S. Thom.). Nun sind aber die Vorzüge, welche wir als die Elemente der Schönheit anerkennen müssen, ganz dieselben, wie die Elemente der inneren Gutheit. Folglich muß das, was dem oben Gesagten zufolge von der inneren Gutheit gilt, auch in Rücksicht auf die Schönheit wahr sein; mit anderen Worten: auch die Schönheit der Dinge, objectiv und der Sache nach genommen, muß in der thatsächlichen Uebereinstimmung mit der göttlichen Wesenheit bestehen."

und deren Gutheit in ihrer Conformität mit dem göttlichen Willen. Verhält es sich aber also, dann bietet die Jungmann'sche Definition der Schönheit durchaus keinen Anhaltspunkt für die Unterscheidung der Schönheit von der Wahrheit und Gutheit der Dinge. Wir wissen durchaus nicht, was wir uns unter Schönheit im Unterschiede von der Wahrheit und Gutheit den Dinge denken sollen. Es bliebe hier am Ende nichts anderes übrig, als den Unterschied zwischen Schönheit einerseits und Wahrheit und Gutheit andererseits ausschließlich aus der verschiedenfachen Beziehung der Dinge zu unserer Subjectivität abzuleiten. Wir werden aber sogleich sehen, daß diese Unterscheidung absolut unzureichend ist. Die Jungmann'sche Definition grenzt also den Begriff der Schönheit keineswegs von anderen Begriffen genau ab; sie läßt Alles unbestimmt. Eine Definition aber, die nicht im Stande ist, den Begriff, den sie definiren soll, genau und scharf allen anderen Begriffen gegenüber abzugrenzen, muß schon vom Standpunkte der Logik aus als ungenügend und verfehlt betrachtet werden.

c) Es ist ja wahr, und wir werden es später selbst nachweisen, daß alle geschöpfliche Schönheit nur eine Theilnahme an der absoluten Schönheit Gottes, ein Abglanz der letzteren, daß also jegliche Schönheit im Bereiche der geschöpflichen Dinge durch Gott bedingt sei, und von diesem sich ableite. Aber hier handelt es sich nicht um den Ursprung, nicht um wesentliche Voraussetzung aller Schönheit, hier handelt es sich blos darum, den Begriff der Schönheit zu bestimmen. Und da muß man bei dem Gegenstande allein stehen bleiben und untersuchen, »quid sit res« (Cic.), d. h. was wir uns unter diesem Gegenstande zu denken haben, welches der Inhalt des Begriffes der Schönheit sei. Erst wenn dieses feststeht, kann nachträglich zu der Frage übergegangen werden, wie die Schönheit als Eigenschaft der Dinge zu Gott als dem Urquell alles Seins sich verhalte, wie sie also in ihrem Verhältnisse zu Gott aufzufassen sei. Denn wenn ich nicht zuerst weiß, was Schönheit sei, so kann ich einerseits dieses Verhältniß gar nicht ermitteln, und andererseits würde mir die Erkenntniß dieses Verhältnisses zum Zwecke des Verständnisses dessen, was Schönheit eigentlich sei, nicht das Mindeste nützen. In der That, wer kann denn sagen, daß er nun wisse, was Schönheit sei, wenn man ihm sagt, die Schönheit bestehe in der thatsächlichen Uebereinstimmung des Dinges mit der göttlichen Wesenheit? Er weiß in Wahrheit davon so wenig, wie er vorher davon gewußt hat, und wer aufrichtig ist, wird solches auch offen zugestehen.

d) Und noch ein Punkt ist hervorzuheben. Jungmann lehrt ausdrücklich, daß die Eigenschaft der Schönheit auch Gott zukomme, und zwar im eigentlichen Sinne, worin wir ihm nur beipflichten können. Wenn nun die Schönheit überhaupt und im Allgemeinen in der thatsächlichen Uebereinstimmung eines Wesens mit dem vernünftigen Geiste besteht, so muß solches auch von der Schönheit Gottes gelten. Da entsteht dann aber die Frage: Welches ist denn jener vernünftige Geist, mit welchem Gott übereinstimmen muß, um schön zu sein? Hier ist nur eines von beiden möglich: die Schönheit Gottes besteht entweder in der Uebereinstimmung Gottes mit sich selbst als

dem absoluten Geiste, oder aber in dessen Uebereinstimmung mit dem geschöpflichen (menschlichen) Geiste.

α) Zur ersteren Alternative bekennt sich Jungmann selbst nicht. Sie wäre auch in der That sinnlos. Denn was sollte damit gesagt sein: Gott stimmt mit sich selbst überein, und darum und in so fern ist er schön? Kein Mensch wüßte, was er sich unter dieser Uebereinstimmung denken sollte, da keine Relationsglieder dieser Uebereinstimmung erfindlich wären. Der Begriff der göttlichen Schönheit würde dadurch geradezu in's Unfaßbare zurückgedrängt werden.

β) Jungmann bekennt sich vielmehr ausdrücklich zur zweiten Alternative. Da nämlich, wo er von der Schönheit Gottes handelt, sagt er[1]): „Die Schönheit eines Wesens ist dessen thatsächliche Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste. . . Was kann nun aber gedacht werden, das dem vernünftigen Geiste in höherem Maße entspräche, mit ihm in vollkommenerer Uebereinstimmung stünde, als Gott?" Also ist Gott schön in Kraft seiner Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste des Menschen. Dagegen ist aber Folgendes zu bemerken:

αα) Es muß hier die Frage gestellt werden: Ist die Schönheit eine blos relative Eigenschaft Gottes, so daß Gott nur in dem Sinne schön genannt werden kann, wie er „Schöpfer", „Herr" u. dgl. genannt wird? Das nimmt Jungmann selbst nicht an; denn er sagt (S. 180) ausdrücklich, daß Gott, wie die wesenhafte Gutheit, so auch die wesenhafte Schönheit sei. Er betrachtet somit die Schönheit nicht als eine relative, sondern als eine wesentliche Eigenschaft Gottes, und sie kann auch in der That nicht anders als so gedacht werden.

ββ) Nun ist es aber philosophisch absolut unzulässig, eine wesentliche Eigenschaft Gottes aus seiner Beziehung zu geschöpflichen Wesen abzuleiten. Denn dadurch weist man Gott, damit er diese wesentliche Eigenschaft besitze, auf die geschöpflichen Wesen an, und negirt damit seine Absolutheit. Eine solche Doktrin könnte nur auf pantheistischem Boden proponirt werden.

γγ) Gerade das geschieht aber, wenn man die Schönheit Gottes in dessen thatsächliche Uebereinstimmung mit dem endlichen Geiste setzt. In dieser Voraussetzung könnte Gott, wenn der endliche, geschöpfliche Geist nicht existirte, wohl allerdings der Möglichkeit nach schön sein; aber eine wirkliche Schönheit käme ihm nicht zu. Seine wirkliche Schönheit verdankte er dem geschöpflichen Geiste. Es führt somit die Jungmann'sche Ansicht zu Consequenzen, die dazu angethan sind, den ganzen Gottesbegriff zu zerstören.

γ) Kurz, es geht so nicht. Daß die Schönheit des geschöpflichen Geistes in dessen Uebereinstimmung mit dem göttlichen Geiste, und hinwiederum die Schönheit des göttlichen Geistes in dessen Uebereinstimmung mit dem geschöpflichen Geiste bestehe — das anzunehmen kann Niemanden zugemuthet werden. Es bleibt für Jungmann auf seinem Standpunkte nichts anderes übrig, als für die göttliche Schönheit eine Definition zu suchen, welche toto genere verschieden ist von derjenigen, welche er von der Schönheit im Allgemeinen gibt. Wie sich aber dann ein solches Verfahren nur mit den Gesetzen der Logik verein-

1) Aesth. S. 197 f.

baren lasse, und wie dann noch die geschöpfliche Schönheit als ein Nachbild der göttlichen betrachtet werden könne, das mag erklären, wer kann.

7. Damit dürfte hinreichend erwiesen sein, daß das Wesen der Schönheit, wie nicht in die Uebereinstimmung der Dinge mit dem menschlichen, so auch nicht in deren Uebereinstimmung mit dem göttlichen Geiste gesetzt, und darnach der Begriff der Schönheit definirt werden könne. Wir können daher nun zur zweiten Thesis übergehen.

Zweite Thesis.

§. 13.

Der Unterschied zwischen Gutheit und Schönheit kann nicht einzig und allein aus einer verschiedenfachen Beziehung der Dinge zu unserer Subjectivität sich ableiten, d. h. es reicht zur Unterscheidung zwischen Gutheit und Schönheit nicht aus, ein Ding gut zu nennen, in so fern es Object des Strebens, und schön, in so fern es, weil gut, Object des Genusses ist.

Für diese Thesis sprechen folgende Gründe.

1. Das Verhältniß zwischen Streben und Genuß (Appetitus et delectatio) besteht, wie die Psychologie lehrt, darin, daß der Genuß die Folge, die Wirkung des Strebens ist, und erst dann eintritt, wenn das Streben sein Ziel erreicht, wenn der Strebende das Gut, welches er anstrebt, sich eigen gemacht hat; denn dann erst genießen wir das erstrebte Gut, dann erst freuen wir uns desselben. Ist nun ein Ding gut, in so fern es für uns Object des Strebens, und schön, in so fern es, weil gut, für uns Object des Genusses ist, dann muß man annehmen, daß das Ding, um welches es sich handelt, an sich nur „gut" sei, und daß es „schön" erst dann für uns werde, wenn wir es durch unsere strebende Thätigkeit uns angeeignet haben, und es uns dadurch zum Objecte des Genusses geworden ist. Das steht aber im Widerspruch mit der allgemein menschlichen Ueberzeugung, nach welcher das Ding an sich wie „gut", so auch „schön" ist, und letzteres nicht erst wird, wenn wir es genießen. Niemand zweifelt ja daran, daß das Schöne als ein objectiv Gegebenes uns entgegentrete, und daß es von dem Genusse, den es uns bereitet, ganz unabhängig sei.

2. In der That, wenn das Schöne nichts weiter ist, als das Gute, in so fern dieses auf Grund klarer Erkenntniß desselben uns einen Genuß zu gewähren geeigenschaftet ist, dann ist damit gesagt, daß die Schönheit nicht eine Eigenschaft sei, welche den Dingen, in ihrer Objectivität genommen, formaliter inhärirt; sie kommt ihnen vielmehr nur virtualiter zu, d. h. nicht die Dinge an sich und objectiv genommen sind schön, sondern es wohnt ihnen nur in Folge ihrer inneren Gutheit die Kraft inne, uns einen Genuß zu gewähren, und nur in so fern sie diese Kraft in sich tragen, in so fern sie also die gedachte Wirkung in uns hervorzubringen geeigenschaftet sind, schreiben wir ihnen die Eigenschaft der Schönheit zu. Wir sind es also, welche den Dingen die Schönheit als eine ihnen inhärirende Eigenschaft zutheilen; in ihrer Objectivität inhärirt ihnen die gedachte Eigenschaft formaliter nicht: da können sie blos als virtua-

liter schön gelten. Das läßt sich aber nicht annehmen. Denn dadurch wird der Begriff der Schönheit bis zu dem Grade versubjectivirt, daß daraus ohne weiteres die Folgerung sich ergibt: Wenn der Mensch, der menschliche Geist nicht existiren würde, dann könnte von einer wirklichen Schönheit der Dinge gar nicht die Rede sein.

3. Jungmann stellt das freilich in Abrede. Er recurrirt zu diesem Zwecke, wie schon oben, wieder auf den göttlichen Geist. Wenn auch, meint er, kein menschlicher, überhaupt kein geschöpflicher Geist existirte, so bliebe doch noch der göttliche Geist; und da dieser gleichfalls die Dinge schauen, ihre Uebereinstimmung mit ihm selber wahrnehmen und ihrer sich freuen könnte und würde, so blieben die Dinge doch stets der Wirklichkeit nach schön; die Schönheit würde keineswegs aus dem Bereiche der Dinge verschwinden. Freilich in der absurden Voraussetzung, daß kein Gott existirte, würde von einer Schönheit der Dinge nicht die Rede sein können. Aber diese Voraussetzung ist, wie gesagt, absurd, und so bleibt die Schönheit der Dinge gewahrt, auch wenn kein geschöpflicher Geist existirte [1]). — Dagegen ist aber folgendes zu bemerken:

a) Es ist allerdings ein sehr bequemes Verfahren, dann, wenn es mit dem endlichen Geiste nicht mehr geht, den göttlichen Geist gleichsam als Lückenbüßer herbeizuziehen. Aber ob das auch wissenschaftlich zu rechtfertigen sei, das ist eine andere Frage. Wir verneinen diese Frage. Die wesentliche Voraussetzung der Schönheit der Dinge ist nach Jungmann diese, daß sie gut, und in Kraft dieser ihrer Gutheit begehrenswerth, Gegenstand des Strebens sind. Schön sind sie dann in so fern, als sie als Gegenstand des Strebens geeigenschaftet sind, einen Genuß zu gewähren. Setzt man also den Fall, daß gar

---

1) Die Stelle, in welcher Jungmann (Aesth. S. 165) diesen seinen Gedanken darlegt, lautet folgendermaßen: „Soll also die Schönheit nicht ein objectiver Vorzug der Dinge sein, sondern etwas Subjectives? — Jene Gelehrten, welche uns vor Jahren diese Einwendung machten, verwechselten, so scheint es uns, zwei Begriffe. „Absolut" und „objectiv", „relativ" und „subjectiv" sind ja nicht je dasselbe. Freilich ist die Schönheit nicht eine innere Setzung des Subjectes, nicht ein Act oder eine Affection des vernünftigen Geistes; freilich ist und besteht die Beschaffenheit, vermöge deren ein Ding sich in thatsächlicher Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste befindet, und in Folge dessen für ihn der Grund kalleotechnischen Genusses wird, außerhalb des Geistes, unabhängig von ihm und in dem Dinge selber; freilich hat sogar die gesammte Schönheit der körperlichen Welt ihren Bestand und ihre objective Wirklichkeit unabhängig, nicht nur von jeder einzelnen endlichen Vernunft, sondern auch von der Gesammtheit aller endlichen Geister. Aber in der allerdings widersinnigen Voraussetzung, die körperliche Welt wäre da wie sie ist, aber ohne einen Gott, das heißt also, ohne irgend welchen vernünftigen Geist, der sie schauen, ihre Uebereinstimmung mit ihm selber wahrnehmen, und darum sich ihrer freuen könnte: in dieser Voraussetzung würde ganz gewiß, wie von keiner Wahrheit und keiner Gutheit, so auch von keiner Schönheit derselben mehr die Rede sein können. Also ein objectiver Vorzug ist die Schönheit ohne Zweifel: aber ein relativer Vorzug, und nicht ein absoluter, d. h. nicht ein solcher, der ihnen unabhängig von irgend welchem vernünftigen Geiste, genauer, außer aller Beziehung zu einem solchen eigen sein könnte."

kein geschöpflicher vernünftiger Geist existirt, so sind die Dinge dadurch schön, daß sie für den göttlichen Geist Gegenstand des Begehrens, und als solche geeigenschaftet sind, ihm einen Genuß zu gewähren. Aber läßt sich denn das wirklich behaupten? Wir unsererseits glauben, daß dadurch der göttliche Geist in eine Abhängigkeit von den geschöpflichen Dingen gesetzt wird, die mit der Absolutheit seines Wesens und seines Lebens streitet. Denn wenn man sagt, daß die geschöpflichen Dinge für Gott Object des Strebens seien, um daraus einen Genuß zu schöpfen, so ist Gott, um diesen Genuß zu haben, an die geschöpflichen Dinge gewiesen; er ist und besitzt also nicht mehr Alles, was er ist und hat, aus sich allein, d. h. er ist nicht mehr das absolute Wesen.

b) Und dann, was ist denn mit dem gedachten Recurs auf den göttlichen Geist für den objectiven Bestand der Schönheit der Dinge gewonnen? Gar Nichts. Die Eigenschaft der Schönheit kommt doch nach wie vor den Dingen nicht formaliter zu, sondern blos virtualiter. Denn wirklich schön sind ja auch in dieser Voraussetzung die Dinge nur dadurch, daß Gott „sie anschaut, ihre Uebereinstimmung mit ihm selber wahrnimmt, und sich ihrer freut," d. h. dadurch, daß er sie erkennt und will und daraus einen Genuß für sich schöpft. An und für sich genommen wohnt ihnen keine Schönheit inne, sondern blos die Kraft, in Folge ihrer Gutheit zur Schönheit erhoben zu werden, dadurch, daß Gott jenen Genuß aus ihnen schöpft. Die Versubjectivirung des Schönheitsbegriffes bleibt also auch hier bestehen, nur ist die Schönheit hier nicht im menschlichen, sondern, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, im göttlichen Geiste versubjectivirt.

c) Sodann müssen wir auch hier die Frage stellen: Wie steht es denn unter der gedachten Voraussetzung mit der Schönheit Gottes? Wenn Etwas nur dadurch schön ist, daß es dem vernünftigen Geiste in Kraft seiner Gutheit einen Genuß zu gewähren geeigenschaftet ist, so muß das auch von Gott gelten. Die Eigenschaft der Schönheit kommt dann auch der göttlichen Wesenheit nicht formaliter, sondern blos virtualiter zu. Wirklich schön wird auch Gott dann erst dadurch, daß er sich erkennt und liebt, und daraus für sich einen Genuß schöpft. Gott ist also nicht an sich schön, sondern er bringt seine Schönheit erst hervor durch seine Thätigkeit. Wer kann aber das verstehen? Die Schönheit muß ja doch nach Jungmann selbst als eine wesentliche Eigenschaft Gottes, die als solche von seiner Thätigkeit ganz unabhängig ist, betrachtet werden.

d) Und hörten wir denn nicht Jungmann oben behaupten, daß die Schönheit Gottes in dessen Uebereinstimmung mit dem menschlichen Geiste bestehe? Wenn das wahr ist, dann kann, wie wir schon gesehen, in dem Falle, daß der menschliche, überhaupt der geschöpfliche Geist nicht existirt, nicht einmal Gott der Wirklichkeit nach schön sein, von anderen Dingen ganz zu schweigen. Und nun heißt es doch wiederum: Wenn auch kein geschöpflicher Geist existirte, so würde doch die Schönheit bleiben, weil ja der göttliche Geist noch da wäre! Wer kann das alles zusammenreimen!

Also der Jungmann'sche Recurs auf den göttlichen Geist im Interesse der Objectivität der Schönheit ist einerseits unstatthaft, und andererseits hilft er Nichts. Es ist ja wahr, daß es ohne Gott in den geschöpflichen Dingen keine

Schönheit geben könnte; aber nicht aus dem Grunde, welchen Jungmann hiefür angibt, sondern einfach deshalb, weil ohne Gott es überhaupt keine geschöpflichen Dinge, welchen die Eigenschaft der Schönheit zukäme, geben könnte.

4. Ist endlich die Schönheit nichts anderes, als die (innere) Gutheit der Dinge, in so fern diese in Kraft dieser ihrer inneren Gutheit auf Grund klarer Erkenntniß der letzteren, uns einen Genuß zu gewähren geeigenschaftet sind: dann folgt daraus, daß die Wahrheit nicht dazu geeigenschaftet sei, uns auf Grund klarer Erkenntniß derselben einen Genuß zu bereiten. Denn wäre sie dazu geeigenschaftet, dann müßte auch mit ihr die Schönheit, objectiv genommen, in Eins zusammenfallen, und man könnte nicht mehr sagen, die Schönheit der Dinge sei der Sache nach Eins speciell mit ihrer Gutheit. Das widerstreitet nun aber ganz offenbar der thatsächlichen Erfahrung. Auch in Kraft ihrer objectiven Wahrheit sind die Dinge geeigenschaftet, auf Grund klarer Erkenntniß dieser ihrer Wahrheit uns einen Genuß zu bereiten. Denn wenn ich denkend in die objective Wahrheit eindringe, und wenn in Folge dessen diese Wahrheit klar und hell vor meinem Geiste sich ausbreitet, so schöpfe ich daraus gleichfalls einen geistigen Genuß, der wohl nicht minder groß ist, als jener, den mir die Dinge in Kraft ihrer Gutheit gewähren. Daraus folgt also wiederum, daß das Specificum der Schönheit nicht einzig darin bestehen könne, daß ein Ding in Kraft seiner Gutheit mir einen Genuß zu bereiten geeigenschaftet ist, eben weil wir einen solchen Genuß auch aus der Wahrheit schöpfen.

5. Mit einer blos beziehungsweisen Unterscheidung zwischen Gutheit und Schönheit reicht man daher nicht aus. Der Unterscheidungsgrund zwischen Gutheit und Schönheit muß vielmehr im Objecte liegen. Daher die

Dritte Thesis.

§. 14.

Es ist im Objecte selber etwas Anderes, wodurch es gut, und etwas Anderes, wodurch es schön ist; mit anderen Worten: Es sind im Objecte selbst die Ratio bonitatis und die Ratio pulchritudinis von einander verschieden.

Die Wahrheit dieser Thesis begründen wir in folgender Weise:

1. Die innere Gutheit eines Objectes besteht, wie wir gesehen haben, darin, daß es seinem Zwecke, für den es bestimmt ist und dem es dienen soll, vollkommen entspricht, also so ist, wie es in Kraft seines Zweckes (Finis operis), sein soll. Nun kann z. B. ein Haus so angelegt, gebaut und eingerichtet sein, daß es seinem Zwecke, eine behagliche Wohnung für den Menschen zu bieten, vollkommen entspricht. Der Plan, nach welchem es construirt ist, kann so beschaffen sein, daß, was Zweckmäßigkeit und Disposition betrifft, eine Ausstellung daran gar nicht gemacht werden, daß das Haus also innere Gutheit voll und ganz für sich in Anspruch nehmen kann. Aber wird Jemand auf diesen Grund hin das Haus auch schön nennen? Ganz gewiß nicht. Es kann ja das Haus, obgleich zweckmäßig gebaut und eingerichtet, doch sehr un-

schön sein. Und umgekehrt. Hört man doch schon im gewöhnlichen Leben nicht selten die Aeußerung: „Dieses Haus ist zwar gut und zweckmäßig gebaut; aber es ist nicht schön.“ Oder: „Dieses Haus präsentirt sich zwar schön; aber es ist weder gut, noch zweckmäßig gebaut und eingerichtet.“ Es muß also offenbar zur inneren Gutheit des Hauses noch etwas Anderes hinzukommen, damit letzteres, wie als gut, so auch als schön bezeichnet werden könne. Das heißt: die Ratio pulchritudinis muß im Objecte selbst von der Ratio bonitatis verschieden sein; beide können, objectiv genommen, nicht schlechterdings in Eins zusammenfallen.

2. Oder nehmen wir ein Naturwesen! Wenn ein Baum im Winter unbelaubt dasteht, und seine Aeste und Zweige kahl in die Luft streckt, dann sagt Jedermann: „Jetzt ist der Baum in seiner äußeren Erscheinung nicht schön.“ Wenn dagegen der Frühling kommt, der Baum sich belaubt und seinen Blüthenflor entfaltet, dann sagen wir Alle: „Jetzt ist der Baum schön; er präsentirt sich uns als eine schöne, prächtige Erscheinung.“ Und doch ist im Winter die innere Gutheit des Baumes dieselbe, wie im Frühjahr; er ist im Winter gleichfalls ganz so, wie er sein soll; denn das von Gott in den Baum gelegte Naturgesetz fordert dessen Entlaubung im Winter. Wäre also die Schönheit, objectiv genommen, eins und dasselbe mit der Gutheit, dann müßten wir den Baum auch in seiner winterlichen Kahlheit als schön bezeichnen, und zwar als gleich schön, wie im Frühjahr, wo er im Laub- und Blüthenschmucke dasteht. Wir thun es aber nicht. Folglich urtheilen wir implicite Alle, daß die Ratio pulchritudinis im Baum etwas Anderes sei, als die Ratio bonitatis, daß also im Baume selbst, ohne Beziehung zu unserer Subjectivität, Gutheit und Schönheit keineswegs in Eins zusammenfallen.

3. Dies wird denn auch durch anderweitige Beobachtungen, zu welchen das tägliche Leben Anlaß gibt, bestätigt. Es geschieht z. B. nicht selten, daß Jemand, wenn er bei einem Handwerker eine Arbeit, die in dessen Fach einschlägt, ein Hausgeräth, ein Kleidungsstück, u. dgl. bestellt, dem Handwerker einschärft, er solle jenes Hausgeräthe, jenes Kleidungsstück nur gut machen, auf die Schönheit komme es dabei gar nicht an; d. h. ob selbes schön oder nicht schön sei, darauf werde gar kein Gewicht gelegt, wenn es nur gut sei und seinem Zwecke vollkommen entspreche. Das ist gewiß ein schlagender Beweis dafür, daß schon der gesunde Menschenverstand in dem Objecte selbst die Gutheit und die Schönheit genau unterscheidet, und daß es für ihn ganz unverständlich wäre, wenn man ihm zumuthete, beide als Eins zu betrachten. Und wenn wir ferner einen gothischen Dom anschauen und dessen Schönheit bewundern, so werden wir die Frage, warum, auf welchen Grund hin wir ihn für so schön erachten, doch gewiß nicht damit beantworten, daß wir auf die Solidität und Dauerhaftigkeit seines Mauerwerkes oder Gewölbes hinweisen, oder darauf, daß in dem Baue die Gesetze der Mechanik durchgehends genau beobachtet, die Räume, dem Zwecke des Gebäudes entsprechend, gut ausgeschieden seien, die Kanzel akustisch an dem rechten Orte stehe, u. s. w. Auf alle diese Momente der inneren Gutheit des Baues werden wir uns nicht beru-

fen; wir werden für unser Urtheil ganz andere Gründe beibringen. Das heißt aber nichts anderes, als: wir unterscheiden an dem Dome selbst dessen Schönheit von dessen Gutheit, und es kommt uns durchaus nicht in den Sinn, beide objectiv genommen für Eins zu halten.

4. In der That, wären Gutheit und Schönheit, objectiv genommen, ein und dasselbe, dann wäre es ganz unverständlich und unerklärbar, wie denn die Begriffe von Güte und Schönheit im allgemein menschlichen Bewußtsein so streng und scharf sich ausscheiden konnten, wie solches thatsächlich stattfindet. Jedermann befindet es als selbstverständlich, daß es etwas ganz anderes sei, wenn man sagt: „das ist ein gutes Pferd," als wenn man sagt: „das ist ein schönes Pferd." Jedermann weiß, daß man mit dem Ausdrucke „gutes" Pferd dessen Tauglichkeit für die Verrichtungen, zu denen es gebraucht wird, bezeichnen will, während man bei dem Ausdrucke „schönes" Pferd nur an dessen äußere Form, Gestalt oder Erscheinung denkt. Ebenso ist es für Jedermann selbstverständlich, daß es etwas ganz anderes sei, wenn man sagt: eine „gute" Wiese, und eine „schöne" Wiese, daß man im ersten Falle die Wiese als fruchtbar bezeichnen will, im letzteren dagegen ihren Gras- und Blumenflor im Auge hat. Wie wäre es — so fragen wir — erklärlich, daß Jedermann, mag er gebildet oder ungebildet sein, die gedachte Unterscheidung macht und sie als etwas ganz Selbstverständliches betrachtet, wenn doch, objectiv genommen, Gutheit und Schönheit ganz ein und dasselbe wären! Scheiden sich im allgemein menschlichen Bewußtsein die Begriffe von „schön" und „gut" so scharf aus, dann muß man doch jedenfalls schließen, daß auch in der objectiven Wirklichkeit „gut" und „schön" nicht ein und dasselbe sein können.

5. Wären endlich Gutheit und Schönheit, objectiv genommen, ein und dasselbe, dann könnten die Urtheile Verschiedener über die Schönheit eines Werkes, auch wenn sie über dessen Gutheit einig sind, nicht so verschieden, ja entgegengesetzt sein, wie solches thatsächlich so oft stattfindet. Die innere Zweckmäßigkeit eines Werkes läßt sich durch eine genaue Untersuchung desselben für Alle, mögen sie unter sich noch so verschieden sein, herausstellen. Und haben sie durch diese Untersuchung von der Zweckmäßigkeit der ganzen Einrichtung des Werkes sich überzeugt, dann ist das Urtheil über die innere Gutheit dieses Werkes bei Allen fest und gleichförmig. Wäre nun die Schönheit mit der inneren Gutheit des Werkes, objectiv genommen, ein und dasselbe, dann müßte auch das Urtheil über die Schönheit des gedachten Werkes, nachdem einmal dessen innere Gutheit durch die gedachte Untersuchung sich herausgestellt hat, bei Allen fest und gleichförmig sein. Das findet aber thatsächlich durchaus nicht immer statt. Es geschieht im Gegentheil sehr häufig, daß mehrere Personen über die innere Gutheit eines Werkes vollkommen einig sind, über dessen Schönheit dagegen bei ihnen die verschiedensten Ansichten herrschen. Wie ließe sich diese Thatsache erklären, wenn die Schönheit des gedachten Werkes, objectiv genommen, nicht auf einem ganz anderen Grunde beruhen würde, als dessen Gutheit, d. h. wenn die Ratio pulchritudinis und die Ratio bonitatis nicht in dem Werke selbst verschieden wären!

6. Also es ist falsch und unberechtigt, die Schönheit und Gutheit, objectiv genommen, als Eins zu setzen; beide müssen als objectiv verschiedene Eigenschaften betrachtet werden. Wir finden es daher erklärlich, wenn wir auch bei Jungmann hin und wieder auf Aeußerungen stoßen, welche auf einen objectiven Unterschied zwischen Gutheit und Schönheit wenigstens implicite hinweisen. So lesen wir z. B. in seiner Aesthetik S. 158 Folgendes: „Was die innere Gutheit zur Schönheit macht, das ist ihr gegenüber ungefähr das, was an der Rose der Wohlgeruch, am Golde der Glanz, am Jünglinge das blühende Aussehen und der Vigor der Jugend ist." Damit ist ja doch, wenn nicht Alles trügt, klar ausgesprochen, daß zur inneren Gutheit eines Wesens noch etwas hinzukommen müsse, wenn letzteres auch schön sein soll, daß also die Ratio pulchritudinis von der Ratio bonitatis objectiv verschieden sei[1]).

7. So viel über die Jungmann'sche Doktrin. Wir haben uns ausführlicher mit derselben beschäftigt, weil sie gerade in der Gegenwart vielfach als bahnbrechend und als maßgebend für die christliche Aesthetik betrachtet wird. Nachdem wir nun aber die bisherigen critischen Erörterungen vorausgeschickt haben, ist es an der Zeit, daß wir auch unsererseits die Definition der Schönheit in Angriff nehmen.

II. Positive Entwickelung und Bestimmung des Begriffes der Schönheit.

§. 15.

1. Der heil. Thomas spricht einmal den Satz aus: »Pulchra dicuntur, quae visa placent[2]).« Darnach gilt ihm als „schön" dasjenige, was uns, wenn wir es anschauen oder überhaupt erkennen, wohlgefällt. Ist also ein Gegenstand von der Art, daß er, sowie er nur an unsere Erkenntniß herantritt, unser Wohlgefallen auf sich zieht, dann ist er nach dem heil. Thomas als „schön" zu bezeichnen. Das ist nun freilich keine eigentliche Definition der Schönheit, weil diese Erklärung noch gar keinen Aufschluß gibt über das Wesen der Schönheit, sondern sich blos an die Wirkung hält, welche der

---

1) Es ist dies übrigens nicht der einzige Widerspruch, in welchen Jungmann sich verwickelt. Gleich auf der folgenden Seite (S. 159) lesen wir Folgendes: „Die innere Gutheit und die Schönheit sind nicht zwei von einander geschiedene, je für sich selbstständige Eigenschaften der Dinge, sondern eine einzige: die Schönheit ist die innere Gutheit selbst, aber in ihrer Vollendung, und die Gutheit ist die unvollendete Schönheit. Das ist nicht blos unverständlich, sondern auch widersprechend. Wenn einmal Gutheit und Schönheit, objectiv genommen, ein und dieselbe Eigenschaft der Dinge sind, und gar kein Unterschied zwischen beiden obwaltet, dann ist die vollendete Gutheit auch die vollendete Schönheit und die unvollendete Gutheit auch die unvollendete Schönheit, und umgekehrt, und man kann nun und nimmermehr sagen, daß die Gutheit die unvollendete Schönheit, und die Schönheit die vollendete Gutheit sei. Das ist absolut widersprechend.

2) St. Thom. S. Theol. 1, qu. 5, art. 4, ad 1.

Anblick des Schönen in uns hervorruft. Der heil. Thomas war auch sicher nichts weniger als gewillt, mit jenem Satze, der übrigens blos als Incidenzsatz in einer größeren Stelle vorkommt, eine eigentliche Definition (Definitio essentialis) des Schönen zu geben. Aber wenn uns auch in jenem Satze seine eigentliche Definition des Schönen vorliegt, so dürfte er doch geeignet sein, uns zur Definition der Schönheit hinzuleiten.

2. Fragen wir nämlich nach der Bedingung, unter welcher ein Gegenstand, wenn er unserer Erkenntniß sich erschließt, uns überhaupt wohlgefallen kann, dann sind wir hingewiesen auf dessen Volkommenheit (perfectio). Nur unter der Bedingung zieht nämlich ein Gegenstand, wenn er an unsere Erkenntniß herantritt, unser Wohlgefallen auf sich, daß er etwas in sich Vollendetes ist, daß ihm alle Vorzüge zukommen, welche er seiner Natur und seiner Bestimmung nach haben kann und soll, daß er also die seiner Natur und seiner Bestimmung entsprechende Vollkommenheit besitzt. Nur was vollkommen ist, gefällt. Und je größer die Vollkommenheit ist, mit welcher ein Gegenstand sich unserer Erkenntniß präsentirt, um so mehr zieht er unser Wohlgefallen auf sich. In der That:

a) Wenn das aus dem Keime entsprießende Pflänzchen erst aus dem Boden sich herausarbeitet, dann mögen wir uns allerdings darüber freuen, daß es aufgeht und lebenskräftig sich entwickelt; aber ein Wohlgefallen werden wir an ihm noch nicht haben, weil es noch als ein ganz formloses Gebilde erscheint. Wir gehen noch ohne Wohlgefallen gleichgiltig an ihm vorüber. Wenn aber das Pflänzchen zu seiner ganzen Vollkommenheit sich entwickelt hat, wenn es in seinem vollen Blätter- und Blumenflor prangt, dann erregt es unser Wohlgefallen, und zwar gerade im Hinblick auf diese seine Vollkommenheit. Ein Beweis, daß die Vollkommenheit des Dinges die unerläßliche Bedingung unseres Wohlgefallens an ihm ist.

b) Eben deshalb weisen wir denn auch, wenn es sich um den Grund des Wohlgefallens handelt, das wir aus dem Anblick oder überhaupt aus der Erkenntniß eines Gegenstandes schöpfen, stets hin auf die Vollkommenheit des letzteren. Frägt man uns z. B., warum eine gewisse Blume uns wohlgefällt, so weisen wir stets hin auf die Vorzüge, welche die gedachte Blume besitzt, und auf den hohen Grad, in welchem sie selbe besitzt. Diese also sind es, auf welche wir unser Wohlgefallen als auf seinen Grund zurückführen; die Vollkommenheit des Dinges ist es, auf dessen Rechnung wir unser Wohlgefallen setzen.

c) Dagegen wenn ein Werk der Natur oder der Kunst uns nicht gefällt, dann liegt der Grund hievon immer darin, daß das gedachte Werk nicht jene Vollkommenheiten oder Vorzüge aufweist, die es, wenn auch nur nach unserer Meinung, haben könnte und sollte und die wir daher bei ihm erwarten, daß ihm vielmehr jene Vorzüge mangeln, oder daß es gar mit solchen Eigenschaften auftritt, die im Widerspruch stehen mit jenen Vollkommenheiten oder Vorzügen, die es wirklich, oder doch wenigstens nach unserer Meinung haben könnte und sollte. Ein Haus z. B. gefällt uns nicht, wenn in seinem Baue die Gesetze

der Symmetrie nicht eingehalten sind, und es gefällt uns eben deshalb nicht, weil die Symmetrie mit zur Vollkommenheit des Baues gehört, und wir diesen Vorzug in dem Bau vermissen.

3. Wenn also schön dasjenige ist, was, wenn wir es anschauen oder überhaupt erkennen, uns wohlgefällt, und wenn nur dasjenige uns möglicherweise wohlgefallen kann, was vollkommen, in sich vollendet ist: dann müssen wir schließen, daß der Begriff der Schönheit an den Begriff der Vollkommenheit sich knüpfe, daß also nur dasjenige möglicherweise schön sein könne, was vollkommen, was in sich vollendet ist. Wo keine Vollkommenheit, da keine Schönheit. Der Mangel der einen zieht auch den Mangel der anderen nach sich. Dieses also, daß der Begriff der Schönheit an den Begriff der Vollkommenheit sich knüpfe, ist das erste Resultat unserer Untersuchung.

4. Desungeachtet aber kann der Begriff der Schönheit mit dem Begriffe der Vollkommenheit nicht ohne weiteres in Eins zusammenfallen, in dem Sinne, daß zwischen beiden, objectiv genommen, gar kein Unterschied stattfände. Denn wären Vollkommenheit und Schönheit in dem Objecte selbst ganz und gar ein und dasselbe, dann müßte uns das Vollkommene, wenn wir es erkennen, praecise in so fern gefallen, als es vollkommen ist. Das findet aber keineswegs statt. Denn:

a) Die Vollkommenheit eines Dinges legt sich keineswegs immer unmittelbar unserer Erkenntniß nahe, d. h. wir erkennen keineswegs immer unmittelbar, daß und wie der Gegenstand, der an unsere Erkenntniß herantritt, vollkommen oder in sich vollendet sei. Wir müssen vielmehr meistens erst eine nähere Untersuchung des Gegenstandes anstellen, um zu erkennen, daß und in wie fern er alle jene Vollkommenheiten oder Vorzüge besitze, die er seiner Natur und seiner Bestimmung nach haben kann und soll. Wäre also das Wohlgefallen an dem Gegenstande praecise durch seine Vollkommenheit als solche bedingt, dann könnte das gedachte Wohlgefallen in den allermeisten Fällen erst dann eintreten, wenn jene Untersuchung abgeschlossen ist, d. h. wenn sich durch die gedachte Untersuchung die Vollkommenheit des Gegenstandes für unsere Erkenntniß klar herausgestellt hat.

b) Das findet nun aber thatsächlich nicht statt. Damit ein Gegenstand, der in sich vollkommen ist, uns, wenn er an unsere Erkenntniß herantritt, wohlgefalle, dazu bedarf es gar keiner näheren Untersuchung darüber, daß und in wie fern er vollkommen sei und alle jene Vorzüge besitze, welche er seiner Natur und Bestimmung nach haben kann und soll; das Wohlgefallen tritt ohne weiteres ein, wenn der Gegenstand nur einfach an unsere Erkenntniß herantritt. Wenn ich z. B. eine Rose, die sich eben entfaltet hat, nur anblicke, so gefällt sie mir schon; ich brauche zu diesem Zwecke gar nicht erst zu untersuchen, ob und in wie fern sie wirklich in allen ihren Theilen und in der Zusammenordnung dieser ihrer Theile dem Typus einer Rose vollkommen entspreche und diesen vollkommen in sich ausdrücke.

c) Zudem kommt es häufig vor, daß ein Werk, welches in Folge angestellter Untersuchung als ganz vollkommen bezeichnet werden muß, doch nicht

als schön gelten kann, und auch von Niemanden als schön betrachtet wird. Wenn ich z. B. eine Maschine untersuche, und in Folge dieser Untersuchung zu dem Resultate gelange, daß selbe ein ganz vollendetes Werk sei, daß in ihr Alles auf's Genaueste ineinandergreife und Nichts mangele, was zu ihrer regelrechten Function erforderlich ist, so wird es mir doch nicht in den Sinn kommen, sie auf diesen Grund hin als schön zu bezeichnen. Ich werde in ihr die Technik bewundern; aber von einer Schönheit der Maschine werde ich nicht sprechen.

5. Es ist also zwar die Schönheit an die Vollkommenheit geknüpft; nur das was vollkommen ist, kann schön sein. Aber nicht alles Vollkommene ist deshalb auch schon schön. Propositio non convertitur. Und eben weil solches stattfindet, kann die Schönheit mit der Vollkommenheit, obgleich sie an diese geknüpft ist, nicht schlechthin in Eins zusammenfallen; es muß zwischen beiden ein Unterschied stattfinden. Die Ratio pulchritudinis muß von der Ratio perfectionis im Objecte verschieden sein. Es ist etwas Anderes, wodurch das Ding vollkommen, und etwas Anderes, wodurch es schön ist. Die Vollkommenheit ist das Bedingende, die Schönheit das Bedingte.

6. Verhält es sich aber also, dann müssen wir schließen, daß die Schönheit in einer bestimmten Offenbarungsweise der Vollkommenheit eines Dinges begründet sein müsse. Da nämlich nur das Vollkommene schön sein kann, die Ratio pulchritudinis aber doch nicht in der Vollkommenheit des Dinges als solcher gelegen ist, so bleibt nichts anderes übrig, als daß wir annehmen, das Vollkommene sei nur dadurch schön, daß seine Vollkommenheit in einer bestimmten Offenbarungsweise an unsere Erkenntniß herantritt. Dadurch wird der wesentliche Zusammenhang der Schönheit mit der Vollkommenheit gewahrt, und zugleich doch der Unterschied zwischen beiden festgehalten. Das Vollkommene ist also schön nicht praecise, in so fern es vollkommen ist, sondern nur in so fern seine Vollkommenheit in einer bestimmten Offenbarungsweise unserer Erkenntniß entgegentritt. Nun entsteht aber die Frage, worin denn diese bestimmte Offenbarungsweise selbst wiederum bestehe.

7. Sie besteht darin, daß das Vollkommene mit einem gewissen Glanze auftritt, wodurch es seine Vollkommenheit documentirt. Wenn das Vollkommene nicht einfach als Vollkommenes an unsere Erkenntniß herantritt, sondern wenn seine Vollkommenheit einen gewissen Glanz um sich verbreitet, wenn sich um das Vollkommene ein gewisser strahlender Nimbus legt, worin seine Vollkommenheit sich documentirt und unserer Erkenntniß sich manifestirt: dann erscheint uns dasselbe nicht blos einfach als vollkommen, sondern auch als schön. Jener Glanz kann sinnenfälliger oder idealer Natur sein, je nachdem das Vollkommene selbst sinnenfälliger oder idealer Natur ist. Aber diesen Glanz der Vollkommenheit müssen wir die Ratio pulchritudinis im Unterschiede von der Ratio perfectionis setzen. Folgendes sind die Gründe, welche hiefür sprechen:

a) Wenn wir uns fragen, auf welchen Grund hin wir ein sinnenfälliges Wesen, z. B. eine Rose, ein Gebäude als schön bezeichnen, so weisen

wir nicht auf die innere Vollkommenheit, etwa auf die zweckmäßige Einrichtung und Gestaltung dieses sinnenfälligen Gegenstandes hin, sondern wir bleiben bei der äußeren Erscheinung des letzteren stehen; von diesem Gesichtspunkte seiner äußeren Erscheinung aus betrachten und bezeichnen wir ihn als schön. Das ist ein Beweis, daß die Ratio pulchritudinis in dieser seiner äußeren Erscheinung begründet sein müsse. Da aber die Schönheit eine übersinnliche Eigenschaft der Dinge ist, so kann in der äußeren Erscheinung die Ratio pulchritudinis nur in so fern gelegen sein, als in dieser Erscheinung die innere Vollkommenheit des Dinges sich documentirt, und zwar durch einen gewissen Glanz, den selbe über die äußere Erscheinung verbreitet. Denn dieser Glanz ist ebendeshalb, weil in ihm die innere Vollkommenheit des Dinges sich manifestirt, gleichfalls etwas Uebersinnliches; er fällt nicht unter die sinnliche Wahrnehmung als solche, sondern kann nur durch die Vernunft auf Grund der sinnlichen Wahrnehmung erkannt werden, gerade so wie solches in Bezug auf die innere Vollkommenheit des Dinges selbst stattfindet.

b) Ganz ebenso wird es sich daher auch mit demjenigen verhalten müssen, was nicht unter die Sinne fällt, mit dem Idealen, dem Geistigen. Wenn selbes von uns in seiner ganzen Vollkommenheit erkannt wird, so ist das für uns noch nicht der Grund, auf welchen hin wir es als schön bezeichnen. Wir denken thatsächlich nicht an dessen Schönheit, so lange wir es praecise blos als vollkommen denken. Aber unsere betrachtende Vernunft erkennt in ihm auch einen gewissen idealen Glanz, in welchem dessen Vollkommenheit sich für unsere Erkenntniß documentirt. Dieser imponirt unserer Vernunft, erregt unser Wohlgefallen, und ist daher für uns der Grund, auf welchen hin wir dieses Ideale, dieses Geistige als schön bezeichnen. Um so mehr daher unsere Vernunft sich empfänglich erweist für jenen idealen Glanz der übersinnlichen Vollkommenheit, in um so höherem Grade ist sie auch befähigt, die ideale Schönheit zu würdigen und von ihr gefesselt zu werden.

c) Nur darin endlich, daß die Schönheit nicht Eins ist mit der Vollkommenheit, sondern der Abglanz der Vollkommenheit, kann der Grund liegen, warum in dem einen Falle mit der Vollkommenheit die Schönheit sich verbindet, in dem anderen nicht. Eine Rose ist vollkommen und schön; eine Maschine kann ein vollkommenes Werk sein; aber sie ist nicht schön. Warum dieses? Weil in der Rose deren innere Vollkommenheit mit einem gewissen strahlenden Glanze an unsere Erkenntniß herantritt, während bei der Maschine dieser Glanz fehlt. Ein anderer Grund dürfte sich hiefür unmöglich finden lassen. Denn zu unserer Subjectivität verhalten sich beide, an und für sich genommen, in ganz gleicher Weise.

8. Damit ist denn nun die Definition des Schönen und der Schönheit gegeben:

Schön ist all dasjenige, was in sich vollkommen ist, in so fern diese seine Vollkommenheit einen gewissen Glanz um sich verbreitet, und mit und in diesem Glanze an unsere Er-

kenntniß herantritt. Die Schönheit selbst, in abstracto genommen, aber ist nichts anderes, als dieser Glanz der Vollkommenheit des Dinges — Splendor perfectionis [1]).

9. Diese Definition der Schönheit also, die schon im Alterthum von Plato angedeutet worden, ist es, an welcher wir festhalten. Sie ist nicht blos wohl begründet, sondern sie genügt auch den beiden Anforderungen, welche nach den bisherigen Ausführungen an die Definition der Schönheit überhaupt gestellt werden müssen. Es ist nämlich mit dieser Definition einerseits die objective Realität des Begriffes der Schönheit anerkannt und gesichert; die Schönheit ist nach derselben von unserer Subjectivität unabhängig; und andererseits erscheint in der gedachten Definition die Schönheit als eine Eigenschaft der Dinge, welche von anderen Eigenschaften der letzteren, namentlich auch von deren Gutheit nicht blos beziehungsweise, sondern an sich verschieden ist. Es wird sich aber auch zeigen, daß man mit dieser Definition in allen Gebieten des Schönen sich zurechtfindet, daß deren Anwendung nicht blos keine Schwierigkeiten bietet, sondern überall ganz von selbst sich ergibt, und daß endlich an der Hand derselben alle Fragen gelöst werden können, welche sich in Bezug auf die Schönheit nach ihren verschiedenen Verzweigungen hin aufdrängen.

10. Wir könnten nun unsere Aufgabe bezüglich der Feststellung des Begriffes der Schönheit für gelöst erachten. Bevor wir jedoch weiter gehen, halten wir es für angezeigt, zuerst auf den heil. Thomas zu reflectiren, und zu untersuchen, welches denn seine Ansicht in dem fraglichen Punkte sei. Es legt sich das um so mehr nahe, als Jungmann, welcher die Schönheit mit der Gutheit als Eins setzt, und beide nur nach ihrer verschiedenfachen Beziehung zu unserer Subjectivität unterscheidet, sich für diese seine Doktrin ganz vorzugsweise auf den heil. Thomas beruft, ihn als Hauptzeuge für selbe herbeizieht, und Jedem, der diese Ansicht nicht theilt, den Vorwurf macht, daß er mit dem heil. Thomas im Widerspruch sich befinde. Sehen wir also, was der heil. Thomas in diesem Punkte thatsächlich lehrt!

III. Die Ansicht des heil. Thomas in dieser Sache.

§. 16.

1. Der heil. Thomas hat sich nirgends mit der Entwickelung und Feststellung des Begriffes der Schönheit ex professo beschäftigt. Eine eigentliche Theorie des Schönen und der Schönheit findet sich bei ihm nicht vor. Er hat sich blos gelegentlich an verschiedenen Stellen über seine Auffassung des Schönen und der Schönheit ausgesprochen. Und an diesen Stellen betrachtet er die Schönheit von verschiedenen Gesichtspunkten aus, je nachdem eben das

---

1) P. Gietmann definirt in den „Laacher Stimmen“ (Jahrg. 1888, Heft 3, Artikel: „Zur christl. Aesthetik“): Die Schönheit als „Ausstrahlung der inneren Vollkommenheit des Dinges“ oder als „strahlende Vollkommenheit.“ Das ist ganz derselbe Gedanke, den wir vertreten.

Thema, das er jeweilig behandelt, es mit sich bringt. Will man also die Ansicht des heil. Thomas über das Wesen der Schönheit kennen lernen, so muß man, wie früher schon erwähnt, diese verschiedenen Stellen aufführen, zusammenstellen, und dann auf eine Untersuchung und Prüfung derselben eingehen, um daraus, wo möglich, zu eruiren, was der heil. Thomas in dieser Sache eigentlich denkt. Würde man die eine oder die andere Stelle ungebührlich in den Vordergrund stellen, und die übrigen nicht in gleichem Maße berücksichtigen, so würde man wohl kaum zu einem richtigen und sicheren Resultate kommen.

2. In der „theologischen Summe" des heil. Thomas treffen wir nun folgenden Passus, welchen wir an erster Stelle aufführen wollen: Dicendum, sagt der heil. Thomas [1]), quod pulchrum est idem bono, sola ratione differens. Quum enim bonum sit, quod omnia appetunt, de ratione boni est, quod in eo quietetur appetitus. Pulchrum (vero), *addit* supra bonum quendam ordinem ad vim cognoscitivam, ita quod bonum dicatur id, quod *simpliciter* complacet appetitui, pulchrum autem dicatur id, cujus *apprehensio ipsa* placet.

3. Diese Stelle gilt jenen, welche die Schönheit mit der Gutheit identificiren, als entscheidend dafür, daß auch der heil. Thomas ihrer Ansicht sei. Hier sei es ja klar ausgesprochen, daß das Schöne Eins sei mit dem Guten (Pulchrum est idem bono), und daß beide sich nur beziehungsweise (ratione) unterscheiden, je nachdem sie eine verschiedene Beziehung zu unserer Subjectivität involviren. Dem ist aber doch nicht so. Die »Quaestio,« in welcher der angeführte Passus vorkommt, ist überschrieben: »Utrum bonum sit sola causa amoris.« Da beweist denn der heil. Thomas in dem »Corpus articuli«, daß wirklich das Bonum die alleinige Ursache der Liebe sei; und in dem angezogenen Passus antwortet er dann auf die anscheinend entgegengesetzte Ansicht des Dionysius Areopagita, welcher in seinem Buche »De divinis nominibus« sage, »quod non solum bonum, sed etiam pulchrum omnibus amabile sit.«

4. Daraus ist ersichtlich, daß in dieser Stelle von der inneren Gutheit der Dinge, die nach der gegnerischen Ansicht mit der Schönheit Eins sein soll, gar keine Rede sei. Das Bonum, das hier im Gegensatze zum Pulchrum gesetzt wird, ist nur das Bonum im psychologischen Sinne — id, quod omnia appetunt. Und da ist es ja wohl ganz selbstverständlich, daß ein und derselbe Gegenstand für uns ein Bonum, und zugleich ein Pulchrum sein könne, ein Bonum, in so fern er für uns wünschenswerth ist, weil er uns irgendwie und in irgend einer Beziehung glücklich macht; ein Pulchrum, in so fern wir aus dessen Erkenntniß Wohlgefallen schöpfen. Von der Ratio pulchritudinis, von dem, was eigentlich die Schönheit des Gegenstandes ausmacht, ist hier gar keine Rede, und kann nach dem ganzen Zusammenhange der Stelle auch gar keine Rede sein; denn es handelt sich ja für den heil. Thomas hier blos darum, zu zeigen, daß und in wie fern das Pulchrum

1) S. Theol. 1, 2, qu. 27, art. 1, ad 3.

nicht Causa amoris sein könne, und daß es uns nur wohlgefalle, in so fern wir es erkennen.

5. Ja, wenn wir noch schärfer vorgehen wollten, so könnten wir den angezogenen Passus sogar gegen jene retorquiren, welche die Identität der Gutheit und Schönheit proclamiren. Es heißt nämlich: Pulchrum *addit* (aliquid) supra bonum, nämlich die Beziehung zu unserem Erkenntnißvermögen (ordinem quendam ad vim cognoscitivam). Da argumentiren wir nun in folgender Weise: Wenn im Objecte selbst die Ratio pulchritudinis von der Ratio bonitatis gar nicht verschieden wäre, wenn beide unbedingt in Eins zusammenfielen, so wäre es schlechterdings unerklärlich, wie denn ein Bonum, das als solches unserem Begehrungsvermögen entspricht, darüber noch eine Beziehung zu unserem Erkenntnißvermögen haben könne. Es muß nothwendig in dem Objecte Etwas sein, wodurch das Bonum in diese Beziehung zum Erkenntnißvermögen gesetzt wird, und dieses Etwas, muß von der Ratio bonitatis im Objecte verschieden sein; denn sonst müßte es bei der Beziehung zum Begehrungsvermögen unbedingt sein Bewenden haben. So würde also diese Stelle in Wahrheit eigentlich das Gegentheil von dem beweisen, wofür sie die gegnerische Doctrin in Anspruch nimmt.

6. Daß wir mit dieser unseret Beweisführung im Rechte seien, erweist sich aus einer anderen Stelle in der „theologischen Summe". Pulchrum et bonum, sagt der heil. Thomas [1], in subjecto quidem sunt idem, quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam; et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum. Sed ratione differunt; nam bonum proprie respicit appetitum; est enim bonum, quod omnia appetunt; et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur, quae visa placent. Unde *pulchrum in debita proportione consistit,* quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est; et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, assimilitudo autem respicit formam: pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.

7. Die »Quaestio«, in welcher dieser Passus vorkommt, trägt die Ueberschrift: Utrum bonum habeat rationem causae finalis. Der heil. Thomas will beweisen, daß das Bonum (im psychologischen Sinne) nicht den Charakter der Causa formalis habe, wie man aus einem darauf bezüglichen Ausspruche des „Areopagiten" etwa schließen könnte, sondern vielmehr den Charakter der Causa finalis, weil es auf das Begehrungsvermögen sich bezieht, und das Ziel des Strebens des letzteren ist. Das Schöne allerdings, fügt er hinzu, hat den Charakter der Causa formalis, nicht den der Causa finalis, weil es auf die Erkenntniß sich bezieht, und die Erkenntniß dadurch bedingt ist, daß das erkennende Subject per assimilationem die Form (Species) des

1) S. Theol. 1, qu. 5, art. 4, ad. 1.

Erkannten annimmt, sich also mit diesem der Form nach verähnlicht. Daß wir an dem Schönen Wohlgefallen finden, hat seinen Grund nicht darin, daß es für uns Causa finalis ist, sondern es kommt daher, daß das Schöne in debita proportione consistit, und der Anblick eines Gegenstandes, dessen Theile in allseitiger Proportion zu einander stehen, uns ergötzt. Damit spricht also der heil. Thomas ganz klar und bestimmt aus, daß die Ratio pulchritudinis im Objecte liege, und daß sie in debita proportione bestehe. Folglich widerlegt die angezogene Stelle ganz entschieden die Ansicht, der heil. Thomas habe gar keinen objectiven Unterschied zwischen der Ratio bonitatis und der Ratio pulchritudinis angenommen, und habe diesen Unterschied blos in die verschiedene Beziehung des Objectes zu unserer Subjectivität gesetzt.

8. Nun entsteht aber die weitere Frage: Ist nach der Ansicht des heil. Thomas die Ratio pulchritudinis im Objecte einzig in debita proportione, d. h. darin, daß alle Theile des Objectes in Proportion mit einander stehen, gelegen, oder müssen zur Ratio pulchritudinis noch weitere Momente herbeigezogen werden? Auf diese Frage geben folgende weitere Stellen, die in den Werken des heil. Thomas sich vorfinden, Antwort:

a) In seiner „theologischen Summe" spricht sich der heil. Thomas hierüber folgendermaßen aus: Ad pulchritudinem tria requiruntur: Primo quidem *integritas* sive *perfectio*; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt; et debita *proportio* sive *consonantia*; et iterum *claritas*: unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur[1]).

b) In seinem Commentar zu dem „Areopagiton" ferner sagt Thomas: Et in quo consistat ratio pulchritudinis, ostendit (Dionysius) subdens, quod sic Deus tradit (creaturis) pulchritudinem, in quantum est causa consonantiae et claritatis in omnibus. Sic enim hominem pulchrum dicimus propter decentem proportionem in quantitate et situ membrorum, et propter hoc, quod habet clarum et nitidum colorem. Unde proportionaliter est in caeteris accipiendum, quod unumquodque dicitur pulchrum, secundum quod habet *claritatem* sui generis, vel *spiritualem*, vel *corporalem*, et secundum quod est in debita *proportione* constitutum[2]).

9. Betrachten wir nun diese beiden Stellen näher und vergleichen wir sie mit einander, so ist vor Allem ersichtlich, daß der heil. Thomas den Begriff der Schönheit an den Begriff der Vollkommenheit knüpft. Denn er sagt ausdrücklich, zur Schönheit eines Dinges sei vor Allem erforderlich dessen Vollkommenheit (integritas seu perfectio). Was also nicht in sich vollkommen ist, das kann überhaupt nicht schön sein. Die Vollkommenheit für sich allein reicht aber noch nicht aus; es muß noch etwas anderes hinzukommen, nämlich die Consonantia (debita proportio) und die Claritas. Von der letzteren sagt er, daß sie von zweifacher Art sein könne, nämlich entweder Claritas spiritualis oder Claritas corporalis, je nachdem das Wesen, dem sie zu-

1) S. Theol. 1, qu. 39, art. 8, c.

2) In libr. Dionys. Areopagitae de divinis nominibus expositio, c. 4, lect. 5. Cf. In libr. sent. 1, dist. 31, qu. 2, art. 1.

kommt, entweder geistiger oder körperlicher Natur ist. Also die Vollkommenheit ist die Voraussetzung der Schönheit; die eigentliche Ratio pulchritudinis aber liegt in der Consonantia und in der Claritas; denn in der zweiten der oben angeführten Stellen werden beide allein als das bezeichnet, was die Schönheit des Dinges ausmacht. Sehen wir nun hier vorläufig von der Consonantia, auf die wir später werden zu sprechen kommen, ab, und reflectiren wir auf die Claritas allein, so muß die Frage entstehen, was denn unter dieser Claritas zu verstehen sei.

10. Jungmann meint, unter dieser Claritas sei blos die „klare Sichtbarkeit" des Dinges zu verstehen[1]). Allein diese Auffassung steht im offenen Widerspruche mit dem ganzen Tenor der angezogenen Stellen, die man nur zu lesen braucht, um sich davon zu überzeugen. Unter Claritas versteht der heil. Thomas etwas Objectives, was dem Gegenstande als Eigenschaft formaliter inhärirt; er erklärt ja selbe in der ersten der angeführten Stellen selbst dahin, daß, wenn es sich um körperliche Wesen handle, diese nur dadurch schön seien, daß sie clarum et nitidum colorem haben. Und außerdem stellt er die Claritas parallel mit der Consonantia, die doch gewiß als eine dem Objecte selbst formaliter inhärente Eigenschaft zu betrachten ist. Jungmann hat allerdings ein Interesse daran, die fragliche Claritas in solcher Weise zu erklären, weil er sonst für seine Einssetzung der Schönheit und Gutheit den heil. Thomas nicht wohl in Anspruch nehmen könnte. Aber richtig ist diese Erklärung nicht, und zwar um so weniger, als ja auch die Häßlichkeit eines Dinges etwas „klar Sichtbares" ist.

11. Mit weit größerem Rechte können wir die thomistische »Claritas« für unsere Auffassung des Wesens der Schönheit in Anspruch nehmen. Es hat sich gezeigt, daß der heil. Thomas die Ratio pulchritudinis in das Object setzt und sie von der Ratio bonitatis unterscheidet; es hat sich ferner gezeigt, daß er die Schönheit an die Vollkommenheit knüpft, ohne sie doch mit dieser einfach als Eins zu setzen: was liegt näher, als anzunehmen, daß die Claritas nichts anderes sei, als der „Glanz," welchen die Vollkommenheit des Dinges um sich verbreitet, als der „Glanz", mit welchem sie strahlend an unsere Erkenntniß herantritt? Diese Auffassung wird bekräftigt dadurch, daß der heil. Thomas zwischen Claritas corporalis und Claritas spiritualis unterscheidet. Diese Unterscheidung hat nur dann einen Sinn, wenn die Claritas als Eigenschaft der körperlichen und geistigen Wesen betrachtet, und angenommen wird, daß unter Claritas spiritualis der (ideale) Glanz, welchen die geistigen Wesen in Kraft ihrer Vollkommenheit ausstrahlen, unter Claritas corporalis dagegen der Glanz, unter welchem die körperlichen Wesen in Kraft ihrer inneren Vollkommenheit an unsere Erkenntniß herantreten, zu verstehen sei.

12. Daß wir mit dieser Erklärung auf der richtigen Fährte uns befinden, dürfte auch aus der Definition hervorgehen, welche Albert der Große,

1) A. a. O. S. 163.

der Lehrer des heil. Thomas, in seinem Opusculum de pulchro von der Schönheit gibt. Er spricht sich darüber in folgender Weise aus: Pulchritudo est resplendentia formae super partes materiae proportionatas et determinatas, vel super diversas vires et actiones — sicut corpus dicitur pulchrum ex resplendentia coloris supra membra proportionata — hoc est quasi differentia specifica complens rationem pulchri. Betrachtet man diesen Passus näher, so handelt es sich hier allerdings zunächst um die Schönheit der Körperwesen, weil blos diese aus Materie und Form bestehen. Aber darauf kommt es nicht an. Genug, daß von Albert dem Großen in diesem Passus das Wesen der Schönheit ausdrücklich in den Glanz (resplendentia, splendor) gesetzt wird, welchen die Form über die Materie und überhaupt über die ganze Erscheinung und Wirksamkeit des Dinges verbreitet. Und da die Form das innere Princip der Vollkommenheit eines Dinges ist, so ist die Resplendentia formae, in welcher Albert der Große das Wesen der Schönheit erblickt, im Grunde gar nichts anderes, als der Glanz jener inneren Vollkommenheit des Dinges. So fällt die Definition Alberts des Großen ganz mit der unserigen zusammen. Sollten wir daraus nicht schließen können, daß auch der heil. Thomas unter der Claritas diesen Splendor formae verstanden habe?

13. Uebrigens brauchten wir hiefür auf Albert den Großen eigentlich gar nicht zu recurriren: wir finden bei dem heil. Thomas selbst eine ganz formelle Erklärung des gedachten Begriffes in diesem Sinne. Und das ist für unsere Frage völlig entscheidend. Da, wo der heil. Thomas in seiner Summa Theologiae von der göttlichen Trinität handelt, spricht er auch von der „Appropriation" gewisser an sich wesentlicher Eigenschaften Gottes auf je eine der drei göttlichen Personen im Besonderen. Er lehrt hier, daß dem Sohne Gottes, der zweiten Person, die Schönheit approprirt werden könne, und folglich auch die Claritas, als eines der drei Momente der Schönheit. Und da sagt er dann wörtlich Folgendes: Claritas convenit cum proprio Filii, in quantum est Verbum, quod quidem *lux* est et *splendor* intellectus[1]). Damit spricht also der heil. Thomas ausdrücklich aus, daß die Claritas nach seiner Auffassung im Sinne von Lux oder Splendor (Glanz) zu denken sei.

14. Nach alle dem dürfen wir wohl ohne Bedenken behaupten, daß wir mit unserer Definition der Schönheit uns nicht blos nicht im Widerspruche mit dem heil. Thomas befinden, sondern daß vielmehr jene der Anschauung des letzteren ganz conform sei. Es steht wenigstens so viel fest, daß für den heil. Thomas eine Schönheit ohne Claritas, d. h. ohne idealen oder sinnenfälligen Glanz (Claritas spiritualis vel corporalis) nicht denkbar sei. Und das reicht für uns hin, um daraus den Schluß zu ziehen, daß unsere Definition in der Gedankenrichtung des heil. Thomas sich bewege.

---

1) S. Theol. 1, qu. 39, art. 8, c.

15. Halten wir nun die bisher entwickelte und begründete Definition der Schönheit fest, so ergibt sich uns hieraus von selbst, was von dem Gegensatze der Schönheit — der Häßlichkeit zu halten sei.

IV. Der Gegensatz des Schönen.

Das Häßliche.

§. 17.

1. Wenn es sich um den Gegensatz der Schönheit handelt, so ist vorerst zu unterscheiden zwischen dem contradictorischen und dem conträren Gegensatze. Was zuerst den contradictorischen Gegensatz betrifft, so ist dieser die einfache Negation der Schönheit. „Schön" — „Nichtschön". „Nicht schön" ist also dasjenige, was einfach nicht im Glanze der Vollkommenheit strahlt, ohne daß sich hiemit noch etwas weiteres verbindet. Eine Blume ist nicht mehr schön, wenn sie im Verwelken begriffen ist, weil in dem Maße, als sie allmälig verwelkt, auch der Glanz ihrer Vollkommenheit erlischt. Aber sie ist auch nichts weiter, als nicht mehr schön. Einem Hause, einem Hausgeräthe, einer Maschine schreiben wir keine Schönheit zu, wenn in ihrer äußeren Form oder Erscheinungsweise die Gesetze, durch welche die Vollkommenheit und darum auch die Schönheit der letzteren bedingt ist, nicht zur Anwendung gebracht sind. Wir sagen daher, selbe seien nicht schön; aber wir sagen auch nichts weiter, als daß sie nicht schön seien.

2. Wenn dagegen ein Gegenstand nicht blos nicht schön ist, sondern wenn er derartige Unvollkommenheiten an sich trägt, die mit der seiner Natur und natürlichen Bestimmung entsprechenden oder von dieser geforderten Schönheit streiten, dann haben wir den conträren Gegensatz der Schönheit — und den nennen wir Häßlichkeit. Die Häßlichkeit ist somit bedingt nicht durch jedwede Unvollkommenheit, sondern blos durch solche, welche ein Wesen in Kraft seiner Natur und Bestimmung nicht haben sollte, also durch privative Unvollkommenheiten. Diese sind es, welche mit dessen Vollkommenheit und darum auch mit dessen Schönheit im Widerspruch stehen, und an die Stelle der letzteren das Gegentheil setzen: Die Deformität oder Häßlichkeit. Wie das Böse die Privatio boni debiti, so ist auch die Häßlichkeit die Privatio pulchri debiti. Soll daher die Häßlichkeit definirt werden, so ist häßlich dasjenige zu nennen, dem privative Unvollkommenheiten inhäriren, in so fern diese dem Dinge die ihm entsprechende oder durch seine Natur und Bestimmung geforderte Schönheit rauben, und es positiv verunstalten.

3. Das gilt allgemein. Handelt es sich daher in specie um die Häßlichkeit eines Wesens nach seiner äußeren Gestalt und Erscheinungsweise, so wird diese dann gegeben sein, wenn die äußere Gestalt oder Erscheinungsweise dieses Wesens mit den Gesetzen, durch welche die Vollkommenheit und Schönheit dieser seiner äußeren Gestalt oder Erscheinungsweise bedingt ist, geradezu im Widerspruch steht, wenn also das fragliche Wesen in seiner äußeren Gestalt und Erscheinungsweise mit solchen Unvollkommenheiten behaftet ist, in

welchen ein directer Verstoß gegen jene Gesetze sich kundgibt. Dadurch wird die Schönheit jenes Wesens nach seiner äußeren Gestalt oder Erscheinungsweise nicht blos aufgehoben, sondern es wird das gerade Gegentheil an deren Stelle gesetzt; es ist also das gedachte Wesen nach seiner äußeren Gestalt nicht blos nicht schön, sondern geradezu häßlich. Und was von den sinnenfälligen Wesen gilt, das gilt auch von allen anderweitigen Erscheinungen, welche an unsere Sinne herantreten.

4. Für sich allein hat das Häßliche keine ästhetische Berechtigung, so wenig als das Böse eine sittliche Berechtigung hat. Aber das Häßliche kann seinerseits dem Schönen dienen. Und dies zwar in erster Linie durch den Contrast, den es zu jenem bildet. Dadurch nämlich, daß das Häßliche sich dem Schönen gegenüberstellt und mit ihm contrastirt, wird das letztere noch mehr gehoben in dem Sinne, daß die Schönheit durch diesen Contrast noch mehr hervorleuchtet, einen noch größeren Eindruck auf uns macht, und in unserer Schätzung noch mehr steigt. Das Häßliche dient hier so zu sagen als Folie für das Schöne. Von diesem Gesichtspunkte aus und zu diesem Zwecke kann es auch in der Kunst verwerthet werden. Aber es darf nie herrschen. In zweiter Linie kann dann das Häßliche dem Schönen auch dadurch dienen, daß es im Gewande der Lächerlichkeit auftritt; denn dadurch vernichtet es gleichsam sich selbst und weist damit indirect auf den hohen Vorzug der Schönheit hin.

Zweiter Abschnitt.

Die Lehrbestimmungen über die Schönheit im Allgemeinen.

Nach Feststellung des Begriffes der Schönheit müssen wir nun übergehen auf die Lehrbestimmungen, welche die Schönheit im Allgemeinen betreffen. Und hier ergibt sich vor Allem die Frage, ob und in wie fern die Schönheit eine transcendentale Eigenschaft aller Dinge sei, und in welchem Verhältnisse sie zu den beiden anderen transcendentalen Eigenschaften der letzteren, zur Wahrheit und Gutheit stehe.

I. Die Schönheit als transcendentale Eigenschaft aller Dinge. Ihr Verhältniß zur Wahrheit und Gutheit.

§. 18.

1. Wenn es sich um die Vollkommenheit der Dinge handelt, so ist zu unterscheiden zwischen wesentlicher (natürlicher) und zwischen erworbener Vollkommenheit. Perfectio essentialis (naturalis) und Perfectio acquisita. Die wesentliche oder natürliche Vollkommenheit ist jene, welche ein Wesen schon von Natur aus, in Kraft seiner Wesenheit besitzt, so daß es

sich selbe nicht erst durch Entfaltung seiner Thätigkeit zu verschaffen braucht. Die erworbene Vollkommenheit dagegen ist jene, welche ein Wesen nicht schon von Natur aus besitzt, die es vielmehr erst durch Entfaltung seiner Thätigkeit erreicht und erreichen soll. Und diese letztere ist dann wiederum entweder physische, intellectuelle oder moralische Vollkommenheit, je nachdem ein Wesen entweder in physischer, oder in intellectueller, oder in sittlicher Beziehung sich vervollkommnet[1]).

2. Wesentliche oder natürliche Vollkommenheit nun kommt allen Wesen ohne Ausnahme zu, d. h. alle Dinge sind ihrer Natur oder ihrer Wesenheit nach vollkommen. Denn jedes Wesen besitzt eo ipso, daß es dieses Wesen ist, Alles, was zur Constituirung seiner Wesenheit erforderlich ist. Würde ihm Etwas hievon fehlen, so wäre es eben nicht mehr das Wesen, das es ist. Was dagegen die erworbene Vollkommenheit betrifft, so können in dieser Beziehung nicht alle Dinge als vollkommen bezeichnet werden. Denn da diese durch ihre eigene Thätigkeit und Entwickelung bedingt ist, so ist ein Doppeltes möglich. Es kann für's Erste ein Wesen in seiner Entwickelung hinter dem Maße der Vollkommenheit, welche es erreichen kann und soll, zurückbleiben, und es kann für's Zweite eine Richtung in seiner Thätigkeit und Entwickelung einschlagen, welche in Widerspruch steht mit seiner Vollkommenheit, so daß es also seine ganze Vollkommenheit nicht blos nicht erreicht, sondern geradezu von dieser abfällt, und unvollkommen im privativen Sinne wird.

3. Nun ist aber die Schönheit an die Vollkommenheit geknüpft und folgt ihr wie das Licht der Sonne. Folglich muß auch hier unterschieden werden zwischen wesentlicher oder natürlicher und zwischen erworbener Schönheit. Erstere ist der Abglanz der wesentlichen oder natürlichen, letztere der Abglanz der erworbenen Vollkommenheit des Dinges. Wenn wir nun diese Unterscheidung voraussetzen, so ergibt sich uns daraus ganz von selbst die Antwort auf die gestellte Frage, ob und wie fern nämlich alle Dinge schön seien, ob und in wie ferne die Schönheit als eine allgemeine, transscendentale Eigenschaft der Dinge anerkannt werden könne und müsse. Nämlich:

a) Wenn es sich um die erworbene Schönheit handelt, so können in dieser Beziehung keineswegs alle Dinge als schön bezeichnet werden. Denn nicht alle Dinge erreichen im Laufe ihrer Entwickelung die ihrer Idee entsprechende und von ihr geforderte Vollkommenheit; manche verfallen sogar in Widerspruch mit ihrer Idee und darum auch mit der dieser entsprechenden und von ihr geforderten Vollkommenheit. Ohne Vollkommenheit aber keine Schönheit! Folglich kommt die erworbene Schönheit nicht allen Dingen zu; es gibt Dinge, die schön, aber auch solche, die nicht schön, ja sogar häßlich sind.

b) Dagegen wenn es sich um die wesentliche oder natürliche Schönheit handelt, so muß diese als ein allgemeines Prädicat alles Seienden betrachtet werden. Denn alle Dinge, die Gott geschaffen hat, sind ihrem Wesen nach vollkommen; es fehlt ihnen Nichts von dem, was zur Constituirung ihrer Wesenheit oder ihrer wesentlichen Vollkommenheit erforderlich

1) Vgl. mein Lehrbuch der Philos., Aufl. 6, Bd. 2, S. 40 f.

ist. Und diese ihre wesentliche Vollkommenheit läßt sich nicht denken ohne entsprechenden Abglanz. Darin aber besteht die Schönheit. Alle Wesen also, die Gott geschaffen, sind ihrem Wesen nach schön. Menschliche Werke, wenn auch vollkommen, sind nicht immer schön, weil ihre innere Vollkommenheit nicht immer mit einem gewissen Glanze an unsere Erkenntniß herantritt; was aber Gott geschaffen hat, von dem läßt sich die wesentliche Schönheit nicht wegdenken.

c) Allerdings liegt uns diese wesentliche Schönheit der Dinge nicht überall klar vor Augen, weil eben unsere Erkenntniß eine beschränkte ist. Wäre unsere Erkenntniß eine adäquate, und vermöchten wir insbesonders alle Dinge in ihrem inneren Zusammenhange mit einander und mit dem Ganzen der Welt zu erfassen, dann würden wir zur Evidenz erkennen, daß und in wie fern jedes Ding seiner Wesenheit nach wie vollkommen, so auch schön sei. Wir wiederholen es: Nur die natürliche Beschränktheit und Relativität unserer Erkenntniß ist der Grund, warum uns die wesentliche Schönheit der Dinge in vielen Fällen entgeht, sich uns gleichsam verbirgt.

4. Zu den transcendentalen Eigenschaften der Dinge gehören auch die Wahrheit und Gutheit, beide im metaphysischen Sinne genommen. Es muß daher die weitere Frage entstehen, wie sich denn die transcendentale Eigenschaft der Schönheit zu diesen beiden anderen transcendentalen Eigenschaften verhalte. Hierüber nun ist Folgendes festzustellen:

a) Die Wahrheit eines Dinges, im metaphysischen Sinne genommen, besteht in dessen Conformität mit dem göttlichen Verstande, näher bestimmt: in der Conformität des Dinges mit der Idee, welche von ihm in dem göttlichen Verstande existirt und nach welcher es geschaffen ist. Wahr in diesem Sinne ist somit all dasjenige, was, und in so weit es so ist, wie es von Gott in seiner Idee ewig gedacht ist. Die Gutheit des Dinges im metaphysischen Sinne gefaßt (innere Gutheit), dagegen besteht, wie wir schon früher gesehen, in dessen Conformität mit dem göttlichen Willen. Gut in diesem Sinne ist also all dasjenige, was und in so weit es so ist, wie es von Gott gewollt ist. Die Wahrheit ist demnach die Voraussetzung der Gutheit, weil etwas nur unter der Bedingung so ist, wie es Gott will, daß es mit der göttlichen Idee in Conformität steht. Hinwiederum ist aber auch die Gutheit untrennbar von der Wahrheit, weil all dasjenige, was der göttlichen Idee conform sich verhält, auch so ist, wie es Gott will.

b) Die Wahrheit und Gutheit zugleich sind nun aber wiederum die wesentliche Voraussetzung der Vollkommenheit. Nur unter der Bedingung, daß etwas so ist, wie es von Gott gedacht und gewollt wird, und nur in so weit, als es so ist, kann es als vollkommen gelten. Denn in der göttlichen Idee ist jedes Wesen nach seiner ganzen möglichen Vollkommenheit präformirt, und Gott will, daß jedes Wesen zu dieser ganzen Vollkommenheit gelange. Was sich also in Widerspruch setzt mit der göttlichen Idee und mit dem göttlichen Willen, das ist, in so fern und in so weit es in diesen Widerspruch eintritt, nicht mehr vollkommen; es fällt vielmehr von der seiner Idee ent-

sprechenden und von ihr geforderten Vollkommenheit ab, und wird unvollkommen im privativen Sinne. Nur was wahr und gut, und nur in so weit es wahr und gut ist, ist auch vollkommen.

c) Nun aber ist die Schönheit an die Vollkommenheit geknüpft, da sie nichts anderes ist, als der Abglanz dieser Vollkommenheit. Sind also die Wahrheit und Gutheit die wesentliche Voraussetzung der Vollkommenheit, so sind sie eben so gut auch die wesentliche Voraussetzung der Schönheit. Nur was wahr und gut ist, kann auch schön sein, eben weil es nur unter dieser Bedingung vollkommen ist. Und nur in so weit etwas wahr und gut ist, ist es auch schön. In diesem Sinne ist also die Schönheit durch die Wahrheit und Gutheit bedingt, und wenn und in so weit einem Dinge die Wahrheit und Gutheit mangeln, mangelt ihm auch die Schönheit, eben weil ihm die Vollkommenheit abgeht. Wenn daher allerdings die Schönheit zunächst zu definiren ist als Splendor perfectionis, so kann sie doch, wenn man das Verhältniß der Vollkommenheit zur Wahrheit und Gutheit in's Auge faßt, auch als Splendor veritatis und als Splendor bonitatis (internae) bezeichnet werden, obgleich sie freilich Splendor veritatis et bonitatis nur in so fern sein kann, als sie Splendor perfectionis ist[1]).

5. Eine weitere Frage, welche hier einschlägt, ist die, in welchem Verhältnisse die Schönheit zu unserem Erkenntnißvermögen und zu unserem Gemüthe stehe. Die Lösung dieser Frage ist zwar in vielfacher Beziehung durch die bisherigen Ausführungen bereits anticipirt; wir müssen aber doch noch eigens darauf eingehen, weil sich an diese Frage eine Controverse geknüpft hat.

II. Das Verhältniß der Schönheit zum Erkenntnißvermögen und zum Gemüthe.

1. Die Fragestellung.

§. 19.

1. Die Frage, um welche es sich hier handelt, läßt sich folgendermaßen formuliren: Ist die Schönheit formales Object unseres Erkenntniß- oder unseres Begehrungsvermögens? Ist das Schöne als solches genommen Object unserer Erkenntniß oder unseres Begehrens? Das Gute (im psychologischen Sinne genommen) ist formales Object unseres Begehrungsvermögens, und das Erkenntnißvermögen ist dabei nur in so fern und in so weit betheiligt, als durch die Erkenntniß das Gute dem Begehrungsvermögen präsent gestellt werden muß, damit letzteres sein Streben darauf richten könne. Gilt nun das Gleiche auch vom Schönen; ist auch dieses formales Object des Begehrungsvermögens, oder aber hat es eine solche formale Beziehung nur

---

1) Demnach ist Plato's Ansicht, welcher die Schönheit als Splendor veritatis definirt, keineswegs unrichtig, wenn man sie in dem oben ausgeführten Sinne auffaßt.

zum Erkenntnißvermögen, in gleicher Weise, wie das Wahre? Das ist die Frage.

2. In der Beantwortung dieser Frage nun gehen die Meinungen auseinander. Die Einen behaupten, das Schöne als solches sei formales Object des Begehrungsvermögens, gleichwie das Gute. Diese Ansicht vertritt Jungmann in seiner „Aesthetik". Er spricht sich darüber also aus: „Die Schönheit der Dinge steht nicht zu unserer Intelligenz, wie die Wahrheit, sondern zu unserem Strebevermögen in nächster und eigentlicher Beziehung[1])." Auf der anderen Seite dagegen wird daran festgehalten, daß das Schöne als solches formales Object unseres Erkenntnißvermögens sei, und daß sie nur mittelbar und indirect eine Beziehung habe zu unserem Begehrungsvermögen oder zu unserem Gemüthe. Dies der Status quaestionis.

3. Wir wollen nun zunächst die erstere Ansicht, in der Weise, wie sie von Jungmann vertreten wird, in's Auge fassen.

2. Die Jungmann'sche Theorie.

§. 20.

1. Jungmann lehrt, das Schöne als solches sei Gegenstand der Liebe[2]). Jedoch müsse man unterscheiden zwischen „eigentlicher und uneigentlicher" Liebe. Von letzterer könne hier nicht die Rede sein. Das Schöne sei Gegenstand nicht der „uneigentlichen", sondern der „eigentlichen" Liebe[3]). Und da diese ebenso gut wie die „uneigentliche" Sache nicht des Erkenntniß-, sondern des Begehrungsvermögens sei, so müsse daraus geschlossen werden, daß auch das Schöne formales Object nicht des Erkenntniß-, sondern des Begehrungsvermögens sei, also unmittelbar und direct zu dieser in Beziehung stehe. Der Accent liegt also hier darauf, daß das Schöne Gegenstand der „eigentlichen" Liebe sei; denn das ist die Prämisse, aus welcher Jungmann seinen Schlußsatz ableitet. Auf diese Thesis müssen wir daher näher eingehen. Und da handelt es sich zuerst um die Bestimmung des Begriffes, welcher mit dem Ausdrucke „eigentliche" und „uneigentliche" Liebe sich verbindet.

2. Die Liebe besteht, allgemein genommen, darin, daß man Jemanden etwas Gutes will und wünscht (Amare est velle alicui bonum), sei es nun daß dieses Wollen und Wünschen als ein bloßer Affect, oder als ein Act auftritt. Auf Grund dieses allgemeinen Begriffes wird dann unterschieden zwischen Liebe des Wohlwollens (Amor benevolentiae), und zwischen Liebe des Verlangens (Amor concupiscentiae). Die Liebe des Wohlwollens besteht darin, daß man einem anderen Wesen Gutes will und wünscht; die Liebe des Verlangens dagegen darin, daß man sich selbst Gutes will und wünscht, d. h. daß man eine lebhafte Hinneigung zu einem Gute hat, weil und in so fern es für das eigene Selbst ein Gut ist, und

1) Aesthetik. S. 98. — 2) Ebds. S. 98. — 3) Ebds. S. 99 ff.

demgemäß selbes zu erringen, in seinen Besitz zu bringen, mit ihm sich zu vereinigen sucht.

3. Die Liebe des Wohlwollens kann wiederum von zweifacher Art sein: Wir können Etwas amore benevolentiae lieben per se, d. h. wir können ihm ein Gut wollen oder wünschen, weil und in so ferne es für selbes ein Gut ist, so daß also dabei unser eigenes Interesse ganz aus dem Spiele bleibt. Wir können aber Etwas amore benevolentiae auch blos per accidens lieben, d. h. wir können ihm Gutes wollen und wünschen blos in unserem eigenen Interesse, weil und in so fern es nämlich für uns ein Gut ist, und es daher in unserem Interesse liegt, daß es erhalten und gefördert werde[1]). Demgemäß kann unterschieden werden zwischen Amor benevolentiae im weiteren und im engeren Sinne. Im weiteren Sinne besteht die Liebe des Wohlwollens darin, daß man einem Anderen einfach Gutes will und wünscht, sei es per se oder per accidens; im engeren und im strengen Sinne dagegen ist sie blos dann gegeben, wenn man einem Anderen per se Gutes will und wünscht, d. h. praecise weil und in so ferne es für ihn ein Gut ist[2]).

4. Wie definirt nun Jungmann die von ihm aufgestellten Begriffe von „eigentlicher" und „uneigentlicher" Liebe? Die „eigentliche" Liebe, sagt er[3]), ist „das bejahende, setzende Streben eines vernünftigen Wesens, dessen eigentlicher Gegenstand und dessen letztes Ziel das Object selbst bildet, auf das es sich richtet," oder, wie er sich nachträglich klarer ausdrückt: die „eigentliche" Liebe ist nur da, wo das Streben auf das geht, was einem Anderen gut ist, und zwar eben in so fern und weil es diesem gut ist." Die „uneigentliche" Liebe dagegen, sagt er[4]), ist „das bejahende Streben, dessen eigentlichen Gegenstand und dessen letztes Ziel nicht das Object selbst bildet, auf das es sich richtet, sondern eine Wirkung, welche zu vermitteln dieses geeignet erscheint." In Analogie mit der obigen näheren Erklärung der „eigentlichen" Liebe ist der Sinn dieser dunklen Definition offenbar kein anderer, als dieser: Die „uneigentliche" Liebe ist da, wo das Streben zwar auf das geht, was einem Anderen gut ist, aber nicht weil und in so fern es ihm selbst gut, sondern weil und in so fern es in Rücksicht auf eine gewisse Wirkung, die jenes zu unseren Gunsten auszuüben geeigenschaftet ist, in unserem Interesse liegt, daß das Gut, das wir ihm wollen oder wünschen, ihm zukomme.

5. Die „eigentliche" Liebe nun, fährt Jungmann fort, wird schulgemäß als Amor benevolentiae (Liebe des Wohlwollens) bezeichnet; die „uneigentliche" Liebe dagegen als Amor concupiscentiae (Liebe des Verlangens)[5]). Das nun ist unrichtig. Was Jungmann „uneigentliche" Liebe nennt, das

1) Cujus bonum, sagt der heil. Thomas (C. gent. l. 1, c. 91) aliquis vult solum prout in alterius bonum cedit, per accidens amatur; sicut qui vult vinum conservari, ut illud bibat, aut hominem, ut sibi utilis sit aut delectabibis, *per accidens* amat vinum aut hominem, per se autem se ipsum.

2) In diesem Sinne sagt der heil. Thomas, (loc. cit.): Ad veritatem amoris (benevolentiae) requiritur, quod quis bonum alicujus, prout est ejus, velit.

3) S. 73. — 4) S. 76. — 5) S. 75.

ist keineswegs die „Liebe des Verlangens"; denn diese bezieht sich auf das eigene Selbst, und bethätigt sich in dem Streben nach dem Besitze eines Gutes, um dadurch glücklich zu werden. Die Unterscheidung zwischen „eigentlicher" und „uneigentlicher" Liebe, wie sie Jungmann macht, bezieht sich vielmehr auf die Liebe des Wohlwollens allein, und ist keine andere, als die von uns oben gemachte Unterscheidung zwischen jener Liebe des Wohlwollens, in Kraft welcher ein Anderes per se, und zwischen jener, in Kraft welcher ein Anderes per accidens geliebt wird. Wie sich denn Jungmann für seine Unterscheidung zwischen eigentlicher und uneigentlicher Liebe selbst auf die von uns citirte Stelle des heil. Thomas beruft, in welcher nicht von der Liebe des Verlangens, sondern blos von der Liebe des Wohlwollens die Rede ist[1]). Die Liebe des Verlangens ist gerade so gut „eigentliche" Liebe, wie die Liebe des Wohlwollens. Sehen wir jedoch hievon ab! Jedenfalls steht es fest, daß Jungmann unter „eigentlicher" Liebe die Liebe des Wohlwollens im engeren und im strengen Sinne dieses Wortes versteht, wie diese von uns oben definirt worden ist.

6. In Bezug auf die Liebe des Wohlwollens ist dann noch weiter Folgendes zu bemerken:

a) Die Liebe des Wohlwollens überhaupt kann nur auf concrete Wesen sich beziehen, nicht auf Eigenschaften in abstracto genommen, oder auf blos vorübergehende Erscheinungen und Thatsachen. Nur concreten Wesen kann ich ja Gutes wollen und wünschen; es wäre absurd, wenn man einer Eigenschaft in abstracto genommen oder einer vorübergehenden Erscheinung Gutes wollen oder wünschen wollte.

b) Wenn es sich dagegen um die Liebe des Wohlwollens im strengen Sinne dieses Wortes („eigentliche" Liebe) handelt, dann reicht es nicht einmal aus, daß dasjenige, worauf sie geht, ein concretes Wesen sei; jene Liebe des Wohlwollens kann vielmehr streng genommen nur auf persönliche Wesen gehen; denn nur solchen kann ich vernünftiger Weise Gutes wollen und wünschen, weil und in so ferne es für sie gut ist. Bei unpersönlichen Wesen wäre das nicht vernunftgemäß[2]).

---

1) S. 74. 891.

2) Wären auch unpersönliche Wesen Gegenstand der Liebe des Wohlwollens im strengen Sinne, dann müßte ich mit solchen auch Mitleid haben, wenn ihnen Uebles widerfährt. Wäre z. B. für mich ein Buch Gegenstand der eigentlichen Liebe des Wohlwollens, dann müßte ich es bemitleiden, wenn es zerrissen wird oder sonst zu Schaden kommt. Das kann ich aber doch vernünftiger Weise nicht thun, und es thut es auch thatsächlich Niemand. Thieren allerdings wenden wir hin und wieder unser Mitleid zu, wenn sie krank sind, oder sonst etwas Uebles ihnen widerfährt. Aber wir thun das blos deshalb in so fern, als wir sie nach Analogie des Menschen denken: weshalb schon bei den Pflanzen, obgleich sie noch lebende Wesen sind, dieses Mitleid aufhört.

3. Critik dieser Theorie.

§. 21.

1. Dieses vorausgesetzt können wir nun auf die Beurtheilung der Jungmann'schen Thesis, nach welcher das Schöne als solches Gegenstand der „eigentlichen" Liebe sein soll, übergehen. Wir können die Wahrheit dieser Thesis nicht anerkennen; wir behaupten im Gegentheile: das Schöne sei nicht Gegenstand der „eigentlichen" Liebe, im Jungmann'schen Sinne gefaßt! Wir beweisen solches durch folgende Argumente:

a) Ist die Schönheit Gegenstand der „eigentlichen" Liebe, dann muß Alles, was schön ist oder was wir wenigstens für schön halten, wenn es an unsere Erkenntniß herantritt, in Kraft seiner Schönheit, die „eigentliche" Liebe in uns anregen, d. h. es muß uns durch seine Schönheit dazu sollicitiren, daß wir ihm Gutes wollen und wünschen, und zwar praecise, weil und in so fern es dafür gut ist. Das findet aber durchaus nicht statt. Denn

α) Schön sind nicht blos concrete Wesen; schön sind auch vorübergehende Erscheinungen, wie z. B. ein Tonwerk, das wir hören, ein Schauspiel, das vor unseren Augen sich abwickelt. Diese können uns aber doch wahrlich nicht dazu sollicitiren, daß wir ihnen Gutes wollen und wünschen; denn letzteres ist ja einfach unmöglich. Wie kann ich einem Tonwerk, das ich höre, einem Schauspiel, das ich sehe, Gutes wollen und wünschen?!

β) Aber wenn wir auch bei den concreten Wesen stehen bleiben, so können auch diese nicht sämmtlich durch ihre Schönheit die „eigentliche" Liebe in uns anregen, wenn sie vor unsere Erkenntniß treten. Die unpersönlichen Wesen vermögen solches sämmtlich nicht, so schön sie auch sein mögen, aus dem einfachen Grunde, weil wir, wie schon gezeigt, eine Liebe des Wohlwollens im strengen Sinne des Wortes gegen sie gar nicht haben können.

γ) Ja selbst die persönlichen Wesen regen uns dadurch, daß sie schön sind, oder daß wir sie wenigstens für schön halten, nicht sämmtlich ohne weiteres zur „eigentlichen" Liebe an. Wie oft geschieht es, daß eine Person, obgleich sie noch so schön ist, und ihre ganze Schönheit von uns erkannt wird, uns doch gleichgiltig bleibt, daß wir ihr doch Gutes nicht wünschen, ja sogar trotz ihrer Schönheit ihr feindlich gegenüberstehen!

Was soll es demnach bedeuten, wenn man behauptet, das Schöne sei kraft seiner Schönheit Gegenstand „eigentlicher" Liebe?

b) Ist das Schöne dadurch, daß es schön ist, Gegenstand „eigentlicher" Liebe, dann können wir nur das lieben, was und in so ferne es schön ist oder wir es wenigstens für schön halten. Das Nichtschöne, gar das Häßliche, kann dann gar nicht Gegenstand „eigentlicher" Liebe für uns sein. Aber findet das wirklich statt? Gewiß nicht. Liebe des Wohlwollens im strengen Sinne des Wortes (und das ist ja, wir wiederholen es, die „eigentliche" Liebe), können wir auch gegen einen Menschen haben, der nicht schön, sogar häßlich ist. Liebt eine Mutter ihr Kind nicht doch, obgleich es häßlich ist;

wünscht und thut sie ihm nicht desungeachtet Gutes, und hegt und pflegt sie es nicht in jeder Weise? Und ist ihr Kind schön, liebt sie es blos deshalb, weil es schön ist, wünscht sie ihm blos deshalb Gutes? Gewiß nicht! Ihre Motive sind ganz andere. Was soll es also bedeuten, so fragen wir noch einmal, wenn man behauptet, das Schöne sei Kraft seiner Schönheit Gegenstand „eigentlicher" Liebe?

c) Setzen wir endlich einmal, das Schöne sei als solches wirklich Gegenstand der Liebe, dann ist gar nicht abzusehen, warum es Gegenstand der Liebe des Wohlwollens, nicht aber Gegenstand der Liebe des Verlangens sein sollte. Das Schöne soll ja nach Jungmann'scher Doktrin Gegenstand des Genusses sein. Das ist nach dieser Doktrin das Specificum, wodurch es sich vom Guten unterscheidet. In so fern Etwas Gegenstand unseres Strebens ist, ist es gut, in so fern es uns dagegen Gegenstand des Genusses ist, ist es schön. Der Genuß setzt aber wesentlich die Liebe des Verlangens voraus; denn er tritt ja dann ein, wenn wir ein Gut erreicht haben. Und erreichen können wir es nur dadurch, daß wir es für uns anstreben, daß wir also selbes lieben mit der Liebe des Verlangens. Also, wenn das Schöne überhaupt Gegenstand der Liebe sein soll, so kann es zunächst und in erster Linie nicht Gegenstand der Liebe des Wohlwollens, es muß vielmehr in erster Linie Gegenstand der Liebe des Verlangens sein. Erst auf zweiter Linie können wir selbes dann auch lieben amore benevolentiae, und das auch nur in dem Falle, wenn das Wesen, das uns als schön gegenübertritt, persönlicher Natur ist. Dies um so mehr, als schon im Allgemeinen die Liebe des Verlangens der Liebe des Wohlwollens psychologisch vorangeht und erstere zur Ermöglichung der letzteren wesentlich vorausgesetzt ist. Denn die Liebe des Wohlwollens besteht ja gerade darin, daß ich dem Anderen dasjenige wünsche, was ich mir selbst wünsche. Es heißt das Wort: „Liebe deinen Nächsten, wie dich selbst!" Wo also keine Liebe des Verlangens, da ist auch keine Liebe des Wohlwollens. Und doch soll nach Jungmann das Schöne Object der Liebe des Wohlwollens, nicht aber Object der Liebe des Verlangens sein! Selbst in dem Falle also, daß man zugäbe, das Schöne sei Gegenstand der Liebe, würde doch die Jungmann'sche Theorie noch an unlösbaren inneren Widersprüchen leiden.

2. Jungmann's Doktrin ist also falsch. Sie läßt sich auch nicht decken mit der Auctorität des heil. Thomas. Im Gegentheil, sie steht mit der thomistischen Doktrin in offenem Widerspruch. Denn, wie wir schon oben gesehen [1]), der heil. Thomas sucht in seiner „theologischen Summa" formell zu beweisen, daß nicht das Schöne, sondern nur das Gute allein Ursache (Object) der Liebe sei. Und zwar wendet er sich in dieser Beweisführung direct gegen den Areopagiten, resp. gegen dessen Behauptung, »quod non solum bonum, sed etiam pulchrum sit omnibus amabile.« Diesen Satz sucht er zu widerlegen [2]), und stellt ihm dann den anderen Satz gegenüber: Bonum est

1) Oben §. 16, S. 48.

2) S. Theol. 1, 2, qu. 27, art. 1, ad 3.

sola causa amoris. Wie sich Jungmann trotzdem auf die Auctorität des heil. Thomas für seine Ansicht berufen könne, ist uns ganz unerfindlich. Und eben weil nach dem heil. Thomas das Gute allein Ursache oder Object der Liebe ist, darum gilt ihm auch, wie wir gleichfalls gesehen [1]), nur das Bonum als Causa finalis, d. h. als Ziel, worauf die Liebe und das ihr entsprechende Streben geht, nicht aber das Pulchrum.

3. Jungmann führt allerdings eine Anzahl von Aussprüchen alter heidnischer Philosophen und christlicher Schriftsteller vor, welche beweisen sollen, daß seine Thesis früher allgemein als richtig anerkannt worden sei [2]) und resumirt dann [3]) in folgender Weise: „Allein die Schönheit, lehrt uns die ältere Weisheit der Griechen, lehrt uns nach ihr die sokratische Wissenschaft, und in Uebereinstimmung mit dieser der Neuplatonismus und der heil. Augustin [4]), allein und einzig die Schönheit ist Gegenstand der Liebe; lieben wir ein Ding, so ist das ein Beweis, daß wir es schön finden: denn was nicht schön ist, das kann man nicht lieben.“ Darauf ist aber Folgendes zu erwidern:

a) Faßt man den Satz: „Was nicht schön ist, das kann man nicht lieben,“ in dem Sinne auf, daß man mit Jungmann unter dieser Liebe die „eigentliche“ Liebe des Wohlwollens versteht, dann ist der Satz evidentermaßen falsch, möge er unter was immer für einer Formel ausgesprochen werden. Denn, wie wir schon gesehen, man kann auch solchen Personen Gutes wünschen um ihrer selbst willen, welche (physisch oder ethisch) häßlich sind. Ja auf dem Standpunkte des Christenthums muß man das sogar. Das Christenthum gebietet ja die Liebe des Nebenmenschen, mag er in physischer oder in ethischer Beziehung schön oder häßlich sein. Wenn also der heil. Augustin in der unten citirten Stelle fragt: „Ist es denn möglich, daß wir etwas lieben, was nicht schön ist?“, so kann er unter dieser Liebe gar nicht die Liebe des Wohlwollens verstehen; er würde dadurch in Widerspruch treten mit dem christlichen Gebote der Liebe; denn er würde die Erfüllung dieses Gebotes als etwas Unmögliches hinstellen in dem Falle, daß ein Mensch nicht schön, sondern häßlich wäre.

b) Es kann also unter der Liebe, welche nach den alten Schriftstellern der Schönheit entsprechen soll, nur die Liebe des Verlangens verstanden sein. In der citirten Stelle des heil. Augustin ist das ganz zweifellos; denn sie schließt mit dem Satze: „Es ist offenbar, daß Niemand Dinge liebt, deren Häßlichkeit Abscheu erregt.“ Der „Abscheu“ ist ja der Gegensatz der Liebe des Verlangens, nicht aber der Liebe des Wohlwollens. Und wenn man unter der

1) Oben §. 16. S. 49. — 2) S. 99 ff. — 3) S. 104.

4) Von dem heil. Augustin führt J. vorzugsweise folgende Stelle aus seiner Schrift (De Musica, 6, c. 13, Nr. 38) an: Dic, oro, *num possumus amare nisi pulchra?* Nam et si quidam videntur amare deformia, quos vulgo Graeci σαπροφίλους vocant, interest tamen quanto minus pulchra sunt, quam illa, quae pluribus placent. Nam ea neminem amare manifestum est, quorum foeditate sensus offenditur.

gedachten Liebe die Liebe des Verlangens versteht, dann können die einschlägigen Aeußerungen der alten Schriftsteller durchaus nicht als Beweismittel für die Jungmann'sche Doktrin angezogen werden. Sie erklären sich vielmehr einfach in folgender Weise: Die Schönheit knüpft sich an die Vollkommenheit, und das, was vollkommen ist, kann dem Menschen zugleich auch als ein Gut sich darstellen, das für ihn erstrebenswerth ist. Von diesem Gesichtspunkte aus kann er dann auch sein Streben auf jenes Gut richten, d. h. er kann es lieben mit der Liebe des Verlangens. Ja es wird das Schöne, wenn es ihm als ein solches Gut in der Erkenntniß sich darbietet, selbst zu jener Liebe des Verlangens sollicitiren, während dagegen das Häßliche in Kraft der privativen Unvollkommenheiten, die in ihm zu Tage treten, ihn abstoßen, seinen Abscheu erregen wird, eben weil er darin ein Uebel sieht.

c) In dieser Fassung haben also die Aussprüche der Alten, und namentlich die des heil. Augustin einen vernünftigen Sinn, und können als ganz berechtigt gelten. Aber auch nur in dieser Fassung. Im Jungmann'schen Sinne gefaßt wäre sie unverständlich, und theilweise sogar unchristlich. Allerdings können, wie wir schon wissen, schöne Wesen, falls sie persönlicher Natur sind, für uns nachträglich auch Gegenstand der Liebe des Wohlwollens sein; aber das, was der Schönheit eines Dinges zunächst und in erster Linie entspricht, ist die Liebe des Verlangens, und diese wird durch das Schöne wiederum nur in so fern erregt, als ein schönes Ding in Kraft seiner Vollkommenheit, die in der Schönheit erglänzt, dem Menschen als ein erstrebenswerthes Gut sich darstellt.

4. Mag sein, wird replicirt; aber für den Satz, daß das Schöne als solches Gegenstand eigentlicher Liebe sei, stehen nicht blos Auctoritäten, sondern es läßt sich dessen Wahrheit auch a priori beweisen. Und was ist das für ein Beweis? Er läßt sich in folgendem Syllogismus formuliren: „Alle Dinge, welche dem vernünftigen Geiste gegenüber in der Beziehung thatsächlicher Uebereinstimmung stehen, sind eben dadurch für ihn naturgemäß Gegenstand eigentlicher Liebe. Nun steht aber jede schöne Erscheinung, eben in so fern sie schön ist, mit dem vernünftigen Geiste im Verhältniß thatsächlicher Uebereinstimmung; folglich ist das Schöne als solches Gegenstand eigentlicher Liebe [1]." Dieser Schluß ist aber schon deshalb unrichtig, weil der Obersatz unrichtig ist. Berücksichtigt man nämlich das, was wir oben über die Uebereinstimmung der Dinge mit dem vernünftigen Geiste aus Jungmanns Aesthetik selbst citirt haben [2]), so ist es ganz unmöglich, daß alle diese Dinge und Erscheinungen, von denen Jungmann sagt, daß sie mit dem vernünftigen Geiste übereinstimmen, Gegenstand „eigentlicher" Liebe seien. Wie kann denn z. B. dasjenige, was blos von der Art ist, daß es „seinem Stoffe, seiner Gestalt, seiner inneren Einrichtung nach das Gepräge der Festigkeit, die Bürgschaft der Dauer und des Bestandes in sich trägt," für uns Gegenstand „eigentlicher" Liebe sein? Da müßte ja eine fest und solid gebaute Maschine, die so construirt ist,

1) Jungmann, a. a. O. S. 116. — 2) Oben §. 12. S. 28, Nr. 2.

daß ihre Functionen genau und regelmäßig vor sich gehen, für uns gleichfalls Gegenstand „eigentlicher“ Liebe sein. Wir müßten ihr, eben weil sie jene Eigenschaften hat, Gutes wollen und wünschen, und zwar einzig deshalb, weil es ihr gut ist. Wer wollte das behaupten! Der Obersatz des obigen Schlusses ist also in seiner Allgemeinheit genommen falsch, und darum hat das ganze Argument keine Beweiskraft.

5. Also das Schöne ist nicht Gegenstand der „eigentlichen“ Liebe im Sinne Jungmann's. Was folgt nun daraus? Es folgt, daß die Annahme, das Schöne sei formales Object des Begehrungsvermögens, als falsch und unzulässig betrachtet werden müsse. Denn das Begehrungsvermögen bethätigt sich eben in der Liebe, in der Liebe des Verlangens und in der Liebe des Wohlwollens. Seine Thätigkeit ist Streben nach dem Guten, sei es, daß der Mensch das letztere anstrebt für sich, oder für einen Anderen. Und das ist Liebe, Liebe des Verlangens nach der einen, Liebe des Wohlwollens nach der anderen Seite. Ist also das Schöne als solches nicht Gegenstand der Liebe, nicht der Liebe des Verlangens, und noch weniger der Liebe des Wohlwollens, so kann es überhaupt nicht formales Object des Begehrungsvermögens sein.

4. Positive Lösung der vorwürfigen Frage.

§. 22.

1. Es ist somit die andere Doktrin im Rechte, welche die Schönheit als formales Object des Erkenntnißvermögens betrachtet und sie daher nur zu diesem in directe und unmittelbare Beziehung setzt. Und in der That: die Vollkommenheit der Dinge setzt deren Wahrheit voraus und ist in dieser beschlossen. Was wahr ist, das ist, in so fern und in so weit es wahr ist, auch vollkommen. Wie daher die Wahrheit das formale Object des Erkenntnißvermögens ist, so muß solches auch die Vollkommenheit sein, eben weil sie in jener beschlossen ist. Die Schönheit aber ist an die Vollkommenheit geknüpft, weil sie nur der Abglanz der Vollkommenheit ist. Folglich muß mit und in der Vollkommenheit auch die Schönheit formales Object des Erkenntnißvermögens sein, und daher zu diesem allein in directer und unmittelbarer Beziehung stehen. Das Schöne kann, wie wir schon gesehen, Object unseres Begehrungsvermögens werden, wenn wir nämlich in dem schönen Objecte zugleich ein Gut für uns erblicken; aber die Schönheit als solche ressortirt, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, zum Erkenntnißvermögen.

2. Das ist denn auch die Lehre des heil. Thomas. Wir haben schon oben[1]) die Stelle angeführt, in welcher er diese Doktrin ausdrücklich ausspricht. Bonum, sagt er, respicit proprie appetitum, et ideo habet rationem finis. Pulchrum vero respicit vim cognoscitivam, et ideo habet ratio-

1) §. 16. S. 49.

nem causae formalis. Das ist klar, und läßt sich unmöglich im gegnerischen Sinne umdeuten. Und an einer anderen Stelle [1]) lesen wir Folgendes: Pulchritudo non habet rationem appetibilis, nisi in quantum inducit rationem boni; sic enim et verum appetibile est. Sed secundum propriam rationem habet claritatem. Kurz, der heil. Thomas ist entschieden der Ansicht, daß das Schöne als solches nicht dem Begehrungs-, sondern dem Erkenntnißvermögen als formales Object zugetheilt werden müsse. Es kann hierüber nicht der mindeste Zweifel herrschen.

3. Dennoch aber steht die Schönheit nicht außer aller und jeder Beziehung zu unserem Begehrungsvermögen oder zu unserem Gemüthe. Mittelbar und indirect berührt sie auch das letztere. Wenn wir nämlich etwas Schönes anschauen, anhören, oder überhaupt erkennen, so wird unser Wohlgefallen an demselben rege und dieses Wohlgefallen involvirt wiederum einen gewissen Genuß in unserem Gemüthe. Man nennt das „ästhetisches" Wohlgefallen und „ästhetischen" Genuß. Wenn wir nämlich etwas Schönes sehen, hören, oder überhaupt erkennen, so hat diese Erkenntniß für unser Erkenntnißvermögen den Charakter eines Gutes (Bonum intellectus), ebenso wie die Erkenntniß der Wahrheit, weil eben das Schöne wie das Wahre sein formales Object bildet. Dieses Gut lieben wir (amore concupiscentiae) und streben darnach, wie nach jedem anderen Gute, und wenn wir es wirklich erreichen, d. h. wenn wir wirklich etwas Schönes sehen, hören oder überhaupt erkennen, dann tritt in unserem Gemüthe ganz die gleiche Folge ein, wie sie die Erreichung jedes anderen Gutes nach sich zieht: unser Gemüth wird dadurch befriedigt; wir freuen uns darüber, wir schöpfen daraus einen Genuß (Delectatio).

4. Also nicht daraus entspringt der ästhetische Genuß, daß wir den schönen Gegenstand, der vor unsere Erkenntniß tritt, selbst lieben; da könnte der gedachte Genuß erst dann eintreten, wenn wir den schönen Gegenstand in unseren Besitz gebracht hätten; denn erst »in *adeptione* boni quietatur et delectatur appetitus.« Jener Genuß entspringt vielmehr aus der Erkenntniß des Schönen für sich allein genommen, in so fern diese Erkenntniß ein Bonum intellectus oder vielmehr ein Bonum der Vis cognoscitiva überhaupt ist; dieses Gut ist es, welches unser Gemüth befriedigt und ergötzt. »Non in adeptione, sed in sola cognitione Pulchri quietatur et delectatur appetitus [2]).« In der That, wenn wir ein schönes Kunstwerk sehen, so schöpfen wir aus der Betrachtung desselben ästhetischen Genuß, gleichviel ob es uns als Eigenthum angehört oder nicht. Wir können, weil es uns gefällt und erfreut, nachträglich wünschen, daß es auch in unseren Besitz komme; aber da betrachten wir es dann schon als ein Gut für uns, und wenn wir es dann wirklich in unseren Besitz bringen, so wird dadurch gleichfalls unser Gemüth erfreut; wir schöpfen aus diesem Besitz gleichfalls einen Genuß; aber

---

1) In libr. sent. 1, dist. 31, qu. 3, art. 1.
2) »Apprehensio Pulchri ipsa placet.« S. Thom.

dieser ist wesentlich verschieden von dem ästhetischen Genusse, den wir aus der bloßen Betrachtung des schönen Kunstwerkes schöpfen.

5. Also das Schöne ist formales Object des Erkenntnißvermögens; die wirkliche Erkenntniß des Schönen aber ist für das letztere ein Gut, und darum erfolgt aus dieser Erkenntniß in unserem Gemüthe der ästhetische Genuß. Es verhält sich mit der Schönheit gerade so, wie mit der Wahrheit. Die Wahrheit ist gleichfalls formales Object des Erkenntnißvermögens; aber wenn wir die Wahrheit erkennen, so ist diese Erkenntniß für uns ein Bonum intellectus, das wir durch unsere intellective Thätigkeit erreicht haben. Und darum wird durch die gedachte Erkenntniß auch unser Gemüth nicht blos befriedigt, sondern es schöpft daraus auch Wohlgefallen, und in diesem Wohlgefallen einen Genuß, der kaum geringer ist, als der ästhetische Genuß, den die Erkenntniß des Schönen in uns erzeugt. Wahrheit und Schönheit stehen sich also in dieser Beziehung ganz gleich[1]).

6. Der Genuß, den wir aus der Erkenntniß des Schönen schöpfen, berührt zunächst das höhere Begehrungsvermögen, die geistige Seite unseres Gemüthes. Darin hat er seinen Sitz. Der ästhetische Genuß ist, an und für sich genommen, ein geistiger Genuß. Denn die Schönheit ist eine übersinnliche Eigenschaft der Dinge und die Erkenntniß eines Uebersinnlichen kann zunächst nur das höhere Begehrungsvermögen, die geistige Seite unseres Gemüthes ansprechen. Gerade dadurch unterscheidet sich das Schöne von dem blos sinnlich Angenehmen. Die Empfindung und Wahrnehmung des letzteren erzeugt in uns nur einen sinnlichen, die Erkenntniß des Schönen dagegen erzeugt in uns einen geistigen Genuß. Nur wenn der schöne Gegenstand zufälligerweise zugleich sinnlich angenehm wäre, würde mit dem geistigen auch ein sinnlicher Genuß sich verbinden.

7. Aber wenn auch der Genuß, den wir aus der Betrachtung des Schönen schöpfen, zunächst ein geistiger ist, so hat es doch bei diesem geistigen Genusse sein Bewenden nicht. Es berührt vielmehr der Anblick des Schönen in zweiter Linie auch die sinnliche Seite unseres Gemüthes. Der Grund hievon liegt darin, daß in uns das höhere mit dem sinnlichen Begehrungsvermögen in so engem Zusammenhange steht, daß die Gefühle oder Gemüthsbewegungen, welche in dem ersteren spielen, immer auch auf das letztere sich hinüberverpflanzen, und hier in entsprechenden sinnlichen Gefühlen nachklingen[2]). Das findet denn auch beim ästhetischen Genusse statt. Aus diesem Grunde ergreift die Erkenntniß und Betrachtung des Schönen stets unser ganzes Gemüth, sowohl nach seiner geistigen, als auch nach seiner sinnlichen Seite, und schließt der ästhetische Genuß immer sowohl ein geistiges, als auch ein sinnliches Element in sich.

1) Dies gibt uns Veranlassung, nochmal zu wiederholen, was schon früher (§. 13, S. 39, n. 4) angedeutet worden. Eben deshalb nämlich, weil sowohl die Erkenntniß des Wahren, als auch die Erkenntniß des Schönen uns einen Genuß gewährt, kann und darf der „Genuß" nicht als Nota differentialis in den Begriff der Schönheit aufgenommen werden. — 2) Vgl. mein Lehrb. der Philos. (Aufl. 6), Bd. 1, S. 140 f.

III. Absolute und relative Schönheit.

§. 23.

1. Die absolute, unendliche Schönheit ist Gott. Gott ist das absolute, unendlich vollkommene Wesen, die Fülle aller Vollkommenheit. Die Schönheit aber ist der Glanz, die Ausstrahlung der inneren Vollkommenheit. Folglich ist Gott auch die absolute, unendliche Schönheit. Es ist nicht ein sinnenfälliger Glanz, welcher Gott in Kraft seiner unendlichen Vollkommenheit um sich verbreitet; aber es ist ein idealer Glanz (Claritas spiritualis), in welchem seine unendliche Vollkommenheit strahlt, und darum muß ihm, wie absolute Vollkommenheit, so auch absolute Schönheit zugeschrieben werden.

2. Es ist daher falsch, wenn gesagt wird, Gott könne die Eigenschaft der Schönheit nicht zugetheilt werden; letztere sei blos auf die geschöpflichen, sinnenfälligen Wesen beschränkt. Diese Ansicht hat ihren Grund blos darin, daß man annimmt, die Schönheit sei ausschließlich an die sinnliche Erscheinung geknüpft; es gebe daher keine andere Schönheit, als die sinnenfällige. Das ist aber unrichtig. Wir haben bewiesen[1]), daß die Schönheit eine übersinnliche Eigenschaft der Dinge sei, und daß sie, eben weil sie dieses ist, keineswegs auf die sinnenfälligen Dinge allein beschränkt sein könne, daß sie vielmehr auch geistigen Wesen zukommen könne und müsse. Daraus folgt, daß die Eigenschaft der Schönheit auch mit dem Wesen Gottes als des absoluten Geistes keineswegs streite, daß sie also auch ihm zukommen könne und müsse[2]).

1) Oben §. 8. S. 17 ff.

2) Die Kirchenväter sind denn auch sämmtlich darin einig, daß Gott als die absolute Schönheit zu denken sei. So schreibt Basilius der Große (Reg. fusius tract. resp. ad interrog. 2, n. 1. ed. Maur. 3, p. 337): „Was ist wundervoller, als die Schönheit Gottes, was beseligender, als der Gedanke an seine Herrlichkeit? . . . Unaussprechlich, über jede Schilderung erhaben ist das Licht der göttlichen Schönheit; keine Rede vermag es darzustellen, kein Ohr, es zu fassen. Nennst du das Leuchten des Morgensterns, weisest du hin auf die Klarheit des Mondes, auf den Strahlenglanz der Sonne: vor der Ueberfülle ihres Lichtes erbleichen sie insgesammt, erscheinen dunkler vor ihr, als dem vollen Mittag gegenüber die Mitternacht, wenn kein Schimmer durch die traurig finstern Wolken bricht. Diese Schönheit faßt nicht das Auge des Fleisches, nur der Geist kann sie schauen.“ Und Gregor von Nyssa sagt (De virginit. c. 11): „Willst du die wahre Schönheit finden, dann mußt du Alles, was sonst die Menschen für schön und liebenswürdig halten, was ihr Herz zu fesseln pflegt, als eitlen Tand verachten und deine Liebe nicht darauf verschwenden; dann muß dein Sehnen dorthin gehen, wohin der Sinn nicht reicht; dann muß nicht Menschenschönheit dich bezaubern, noch des Morgensternes Glanz, noch was immer sonst für schön gilt: sondern all dieses Schöne, das dich rings umgibt, muß dich aufwärts heben zur Liebe jener Schönheit, von deren Glanz die Himmel leuchten und das Firmament, deren Preis alle Creaturen singen. Schwingt in solcher Weise die Seele sich himmelwärts, läßt sie Alles unter ihren Füßen, weil Alles kleiner ist als jenes, das sie sucht, alsdann wird ihr gegeben, jene Ueberfülle der Schönheit zu schauen, welche über den Himmeln thront.“ Der heil. Augustinus endlich spricht sich (Ep. ad Consent. c. 4, n. 20) also aus: „Was ist die Gerechtigkeit,

3. Die absolute Schönheit Gottes ist aber unserer Erkenntniß in diesem gegenwärtigen Leben nicht unmittelbar zugänglich; wir vermögen selbe noch nicht zu erkennen, wie sie an sich ist. Sollten wir Gottes Schönheit erkennen so, wie sie an sich ist, dann müßten wir Gottes Wesenheit unmittelbar anschauen; wir müßten eine intuitive Erkenntniß Gottes haben. Eine solche ist uns aber im gegenwärtigen Leben noch nicht beschieden. Hienieden erkennen wir Gott nach dem Ausspruche des Apostels[1]) nur »in speculo et in aenigmate«, weil wir nur von den geschöpflichen Dingen aus durch den Vernunftschluß uns zur Erkenntniß Gottes erheben können. Erst im jenseitigen Leben werden wir in die unmittelbare Anschauung Gottes, in die Visio Dei per essentiam eintreten; erst im jenseitigen Leben wird uns daher auch die göttliche Schönheit offenbar werden so, wie sie an sich ist; wir werden auch sie „von Angesicht zu Angesicht" schauen, und aus dieser Schauung werden wir dann einen Genuß schöpfen, welcher alle Schätzung übersteigt.

4. Dennoch aber ist uns im gegenwärtigen Leben die Schönheit Gottes nicht gänzlich verschlossen. Gott hat seine unendliche Vollkommenheit, Schönheit und Herrlichkeit in seinen Werken geoffenbart. Gerade das ist ja der Zweck, um dessen willen er die Welt geschaffen hat. Die Geschöpfe sollen die Vollkommenheit, Schönheit und Herrlichkeit des Schöpfers offenbaren und verkünden: dazu sind sie da. Verhält es sich aber also, dann können wir aus den Werken Gottes, wie zur Erkenntniß Gottes überhaupt, so auch zur Erkenntniß seiner unendlichen Schönheit und Herrlichkeit uns erheben; von der Schönheit der Werke Gottes können wir hinüberschließen auf die Schönheit und Herrlichkeit ihres Urhebers, und zur Erkenntniß der letzteren gelangen. Freilich ist und bleibt diese Erkenntniß, wie die Erkenntniß Gottes überhaupt immer nur eine mittelbare, eine Erkenntniß in speculo et aenigmate, und darum eine unvollkommene. Aber mit dieser haben wir uns hienieden zu bescheiden.

5. Gott ist die absolute, unendliche Schönheit; den geschöpflichen Wesen dagegen kommt blos eine relative und darum beschränkte Schönheit zu. Wie sie ihr Sein und ihre Vollkommenheit nicht aus sich haben, sondern aus der göttlichen Causalität herleiten, so ist auch ihre Schönheit nur eine abgeleitete, eine participirte. Und wie ihre Vollkommenheit, eben weil sie eine blos

---

so sie in unserem Herzen wohnt, was ist jegliche Tugend, durch die wir recht und weise leben, anders, als die Schönheit des inneren Menschen? . . . Wenn wir also die Schönheit des Geistes nicht in körperlicher Ausdehnung finden, nicht in der angemessenen Stellung verschiedener Theile, sondern in einem Vorzuge, welchen der Sinn nicht erkennt, nämlich in der Gerechtigkeit, und wenn eben diese Schönheit es ist, die uns wieder zu Ebenbildern Gottes macht: dann dürfen wir sicher auch die Schönheit Gottes selbst, der uns nach seinem Bilde gemacht hat, und so oft auf's neue dieses sein Bild in uns wieder herstellt, nicht in irgend einer körperlichen Masse und Ausdehnung suchen; dann müssen wir auch überzeugt sein, daß er eben darum unvergleichlich schöner ist, als die Seelen der Gerechten, weil er unvergleichlich heiliger ist, als sie." Bei Jungmann, Aesth. S. 198 f. 213. 45.

1) 1 Cor. 13, 12.

participirte, relative ist, immer nur eine beschränkte, innerhalb eines bestimmten Maßes gehaltene sein kann, so ist auch ihre Schönheit stets nur eine beschränkte, d. h. sie kommt ihnen stets nur in einem mehr oder minder beschränkten Maße zu, je nach der Stufe wesentlicher Vollkommenheit, auf welcher sie stehen, und nach welcher sie der göttlichen Vollkommenheit mehr oder minder sich annähern.

6. Damit ist nun aber zugleich gesagt, daß die relative Schönheit, wie sie in den geschöpflichen Dingen zu Tage tritt, wesentlich bedingt sei durch die absolute Schönheit Gottes. Gott ist wie der Urquell alles relativen Seins, so auch der Urquell aller relativen Schönheit. Ohne Gott als die absolute Schönheit könnte es auch keine relative Schönheit geben. Letztere kann nur als eine Participation, als eine Theilnahme an der göttlichen Schönheit betrachtet werden. Wie die geschöpflichen Dinge nur sind durch Theilnahme an dem göttlichen Sein; wie sie nur vollkommen sind durch Theilnahme an der göttlichen Vollkommenheit, so sind sie auch nur schön durch Theilnahme an der göttlichen Schönheit. Die relative Schönheit ist nur eine mehr oder minder vollkommene Nachahmung der göttlichen Schönheit; es tritt in derselben nur eine mehr oder minder vollkommene Aehnlichkeit mit der letzteren zu Tage[1]). Sie kommt daher auch der absoluten Schönheit Gottes nie gleich, bleibt weit hinter dieser zurück[2]).

7. Ist aber die relative nur eine von Gott participirte Schönheit, dann liegt für alle geschöpflichen Dinge das Vorbild, das Maß und die Norm ihrer Schönheit in der göttlichen Idee, in welcher sie von Ewigkeit her ideal präformirt sind. Die göttliche Idee ist die Wesenheit Gottes, in so fern sie von Gott als Vorbild geschöpflicher Dinge gedacht wird. Sie ist daher das Musterbild, nach welchem die Dinge geschaffen sind, und als solches ist sie auch das Musterbild ihrer Schönheit. In den Ideen des göttlichen Verstandes sind die geschöpflichen Dinge nach ihrer ganzen möglichen Vollkommenheit präformirt, und da die Schönheit der Glanz der Vollkommenheit ist, so ist in den göttlichen Ideen zugleich der vollendete Typus aller geschöpflichen Schönheit gegeben. Von diesem Gesichtspunkte aus muß man also sagen, die geschöpflichen Dinge

1) Pulchritudo creaturae, sagt der heil. Thomas (Expos. in libr. Dionys. Areopag. de div. nominibus c. 4, lect. 5), nihil aliud est, quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata.

2) „Gott ist," sagt Dursch (Aesthetik S. 50), „die höchste Schönheit, die Ursache alles Schönen und das Haupt des Reiches der Schönheit. In der Natur und in den Menschengeistern erscheint nicht die volle Schönheit Gottes; denn sie ist eine unendliche, die in dem Endlichen nicht zur vollständigen Erscheinung kommen kann. Wenn auch das ganze Weltall als Offenbarung der Schönheit Gottes erkannt wird, so vermag doch das ganze Weltall Gottes unendliche Schönheit nicht in sich aufzunehmen und nach Außen darzustellen. Das Einzelne des Weltalls (wie das Ganze), ist nur ein Reflex der Schönheit Gottes und als solcher allerdings theilweise Offenbarung göttlicher Schönheit."

seien nur dadurch schön, daß sie ihrer Idee in Gott congruent sind, und sie seien nur in so weit schön, als sie zu dieser sich congruent verhalten.

IV. Arten der relativen Schönheit.

Schönheit des Geistes, der körperlichen Naturwesen, des Menschen.

§. 24.

1. Gilt das Gesagte von der relativen oder geschöpflichen Schönheit im Allgemeinen, so sind nun aber wiederum verschiedene Arten dieser relativen Schönheit zu unterscheiden, je nach den verschiedenen Arten der geschöpflichen Wesen, denen eine relative Schönheit zukommt. Es gibt nämlich rein geistige Wesen — die Engel; es gibt rein körperliche Dinge — die Naturwesen; und es gibt geistig-leibliche Wesen — die Menschen. Folglich werden wir auch ausscheiden müssen zwischen der Schönheit der rein geistigen Wesen — der Engel; zwischen der Körperschönheit, wie sie den Naturwesen zukommt, und endlich zwischen der Schönheit des geistig-leiblichen Wesens — des Menschen. In dieser dreifachen Schönheit spiegelt sich zwar immer nur die Eine göttliche Schönheit ab; aber in jeder derselben spiegelt sie sich ab in verschiedener Weise, je nach der eigenthümlichen Natur dieser verschiedenen Wesen.

2. Und nicht blos findet zwischen dieser dreifachen Schönheit ein wesentlicher Unterschied statt, sondern es stufen sich diese drei Arten der Schönheit auch gegen einander ab, und zwar in derselben Weise, wie die geistigen, die körperlichen und die geistig-leiblichen Wesen, die Menschen, was ihre wesentliche Vollkommenheit betrifft, sich gegen einander abstufen. Der reine Geist — der Engel — steht nicht auf der gleichen Stufe wesentlicher Vollkommenheit, wie der Mensch; er erhebt sich über diesen, er ist seinem Wesen nach vollkommener, als dieser. Und das Gleiche findet statt, wenn der Mensch in Vergleich gebracht wird mit den rein körperlichen Naturwesen. Diese stehen unter dem Menschen, der Mensch über ihnen. Die Schönheit aber ist der Abglanz der Vollkommenheit; folglich muß zwischen der Schönheit des reinen Geistes, der Schönheit des Menschen und der Schönheit der körperlichen Naturwesen die gleiche Abstufung stattfinden.

3. Auf oberster Stufe steht daher die Schönheit des reinen Geistes — des Engels. Die Engel sind der christlichen Lehre gemäß nach dem Bilde Gottes geschaffen; ihre Schönheit steht mithin der unendlichen Schönheit Gottes am nächsten. Der ideale Glanz, welchen die Engel in Kraft ihrer rein geistigen Vollkommenheit ausstrahlen, ist die vollkommenste Offenbarung der göttlichen Schönheit im Bereiche der geschöpflichen Welt. Allerdings ist zwischen der unendlichen Schönheit Gottes und der Schönheit der Engel noch ein unermeßlicher Abstand, wie zwischen dem Unendlichen und Endlichen überhaupt; aber unter den geschöpflichen Wesen steht doch der Engel, wie seiner Natur, so auch seiner Schönheit nach Gott am nächsten.

4. Auf unterster Stufe dagegen steht im Bereiche des Geschöpflichen die Schönheit der reinen Naturwesen mit ihrer rein körperlichen Natur. Der Geist ist nach dem Bilde Gottes geschaffen; darauf beruht seine hohe Schönheit.

In den rein körperlichen Naturwesen dagegen zeigt sich blos eine entfernte Spur (vestigium) der göttlichen Vollkommenheit, und darum steht auch ihre wesenhafte Schönheit weit hinter der der geistigen Wesen zurück. Sie nehmen zwar gleichfalls Theil an der göttlichen Schönheit, aber nur in einem ungleich beschränkteren Maße, als die geistigen Wesen. Das gilt von allen Naturwesen. Aber auch diese stufen sich in Bezug auf ihre Schönheit wieder untereinander ab. Denn es ist nicht die Materie, sondern die Form, in Kraft welcher sie an der göttlichen Schönheit participiren[1]). Auf dieser beruht ja, wie wir schon früher gesehen[2]), ihre wesentliche Vollkommenheit, und darum auch ihre Schönheit. Nun stehen aber die wesentlichen Formen der Naturwesen nicht sämmtlich auf gleicher Linie, sondern sind durchgängig gegen einander abgestuft. Folglich stehen die Naturwesen auch in Bezug auf ihre Schönheit nicht auf gleicher Linie, sondern es findet auch in Bezug auf diese bei ihnen eine analoge Abstufung statt.

5. In der Mitte endlich zwischen der Schönheit des reinen Geistes und der Schönheit der körperlichen Naturwesen steht die Schönheit des Menschen. Der Mensch ist die wesenhafte Synthese von Geist und Körper, in so fern in ihm Seele und Leib zu einem einheitlichen dritten Wesen verbunden sind, das als solches weder Geist noch Leib, sondern eben die wesenhafte Einheit beider ist. Darum kommt denn auch dem Menschen als solchem eine eigenthümliche Schönheit zu, die unter keine der beiden vorgenannten Categorien der Schönheit subsumirt werden kann. Im Menschen sind nämlich die Schönheit des Geistes und die Körperschönheit miteinander zur Einheit verbunden; die menschliche Schönheit ist weder eine solche, wie sie den reinen Geistern, noch wie sie den reinen Körperwesen zukommt; sie ist beides zugleich und einheitlich. Sie unterscheidet sich also ganz bestimmt von den beiden anderen Arten der relativen Schönheit, und bildet eine eigene Art der letzteren.

6. Das also sind die drei Stufen der relativen Schönheit. Nun ist aber von der obersten Stufe, von der Schönheit des reinen Geistes das Gleiche zu sagen, wie von der absoluten Schönheit Gottes. Wie diese, so erschließt sich auch jene unserer Erkenntniß in unserem gegenwärtigen Leben nicht unmittelbar. Dazu wäre wiederum eine intuitive Erkenntniß der reinen Geister vorausgesetzt, und eine solche ist uns hienieden nicht beschieden. Schauen wir ja sogar das Wesen unserer Seele nicht unmittelbar an, können wir ja auch dieses nur erkennen aus den psychischen Thätigkeiten, in welchen das Wesen der Seele sich kundgibt. Um so weniger können wir uns hienieden zu einer unmittelbaren Schauung der reinen Geister — der Engel — erheben. Auch hier können wir in diese unmittelbare Schauung erst im jenseitigen Leben eintreten.

7. Wenn wir daher im Folgenden des Weiteren über die relative Schön-

1) Pulchrum fundatur super formam. S. Thom. S. Theol. 1, qu. 5, art. 4, ad 1.

2) Oben §. 16. S. 52.

heit zu handeln haben, so müssen wir uns beschränken auf die Körperschönheit der Naturwesen und auf die Schönheit des Menschen.

V. Die Körperschönheit im Besonderen. Ihre Gesetze.

§. 25.

1. Die Schönheit der Körperwesen ist an deren sinnenfällige Erscheinung gebunden in dem Sinne, daß sie in dieser sich kundgibt, sich uns offenbart. Was immer in der Naturwelt uns entgegentritt, das offenbart uns seine Schönheit in einer sinnenfälligen Form oder Erscheinungsweise, kraft welcher sie auf unsere Sinne wirken. In dieser ihrer Erscheinung und durch dieselbe treten die Dinge vor unsere Sinne hin, und rufen uns gewissermaßen zu: Siehe da unsere Schönheit! Du darfst nur deine Sinne, du darfst nur dein Auge, dein Ohr öffnen, und unsere Schönheit kann dir nicht entgehen. Wir drängen sie dir auf, du magst wollen oder nicht.

2. Dabei ist nun aber die Schönheit der Körperwesen, so fern sie in der sinnenfälligen Erscheinung der letzteren vor unsere Sinne tritt, an bestimmte Gesetze gebunden. Wir wollen sagen: Alles, was in sinnenfälliger Erscheinung an unsere Erkenntniß herantritt, kann nur unter der Bedingung als schön bezeichnet werden, daß in seiner Form oder Erscheinungsweise bestimmte Gesetze obwalten, oder vielmehr, daß seine Form oder Erscheinungsweise durch bestimmte Gesetze regulirt ist. An diese Gesetze ist nämlich die Vollkommenheit der Form oder Erscheinungsweise der Dinge gebunden, d. h. nur unter der Bedingung, daß diese Gesetze eingehalten sind, entspricht ihre Form oder Erscheinungsweise vollkommen ihrem inneren Wesen. Die Schönheit aber knüpft sich an die Vollkommenheit und folgt dieser. Folglich sind die Gesetze der ersteren auch die Gesetze der letzteren.

3. Die hauptsächlichsten dieser Schönheitsgesetze nun sind folgende:

a) Das Gesetz der Mannigfaltigkeit und der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Leere Einerleiheit läßt nicht schön; sie mißfällt. Nur wenn in der Form, in der Erscheinungsweise eines Dinges eine gewisse Mannigfaltigkeit herrscht, macht es den Eindruck der Schönheit, erregt es unser Wohlgefallen. Durch diese Mannigfaltigkeit muß sich aber doch andererseits wieder ein einigender Faden hindurchziehen. Ein bloßes Nebeneinander von Verschiedenem, ein wirres Durcheinander ist nicht schön; es mißfällt. Die Mannigfaltigkeit muß also zu einer inneren Einheit zusammengeschlossen sein, wenn Etwas als wahrhaft schön erscheinen soll[1]). Das ist unabweisbares Gesetz[2]).

1) „Fülle, Reichthum, Mannigfaltigkeit der Formen, der Erscheinungen, sind an sich wohlgefällig und erfreuen uns, so lange sie uns nicht betäuben, verwirren, und sinnlich und geistig gleichsam erdrücken. Dies geschieht . . . durch chaotische Vielheit, sobald sich die Einheitslosigkeit darin unserem Geiste aufdrängt. Es entsteht dann Mißfallen bis zum Gefühl des Häßlichen. Einheit in der Mannigfaltigkeit ist eine Grundforderung." Lemcke, Pop. Aesth. Aufl. 5, S. 54.

2) Wir bemerken hier im Vorübergehen, daß manche Philosophen und Aesthetiker der Ansicht sind, die Mannigfaltigkeit in der Einheit und die Einheit in der Mannig=

b) Das Gesetz der Harmonie. Es reicht nicht hin, daß in einem Dinge Mannigfaltiges zur Einheit verbunden sei; es müssen auch die mannigfaltigen Momente unter sich sowohl, als auch mit dem Ganzen qualitativ im Einklang stehen, so zwar, daß dieser Einklang durch nichts Fremdes, das mit dem Ganzen oder mit dessen Bestandtheilen qualitativ nicht stimmt, gestört wird. Diese Harmonie ist für die Körperschönheit in dem Grade erforderlich, daß jede, auch die geringste Disharmonie unser ästhetisches Mißfallen erregt, und uns abstößt[1]).

c) Das Gesetz der Eurhythmie. Wo Mannigfaltigkeit herrscht, da ist auch Wechsel — Wechsel der mannigfaltigen Elemente. Dieser Wechsel nun muß ein gesetzmäßiger sein; sonst ist er nicht wohlgefällig. Diesen gesetzmäßigen, nach einem bestimmten, gleichmäßigen Maßstab sich richtenden Wechsel nennt man Rhythmus. Durch den Rhythmus wird dann bewirkt, daß die Uebergänge zwischen den wechselnden Elementen wohl vermittelt werden, nicht wie Gegensätze auftreten, sondern in einander überfließen. Und das ist die Eurhythmie. Diese Eurhythmie ist ebenso erforderlich zur Körperschönheit, wie die Harmonie. Wo im Wechsel keine Eurhythmie waltet, da können wir keine Schönheit finden. Doch darf man die Eurhythmie auch nicht ungebührlich überschätzen; sonst wird das ästhetische Urtheil leicht einseitig[2]).

d) Das Gesetz der Gliederung. Handelt es sich um ein größeres Ganzes, so muß dieses in einige gut übersichtliche Unterabtheilungen sich zerlegen, welche für sich als Gruppen von Zusammengehörigem sich gegeneinander abheben, ohne daß jedoch der allgemeine Zusammenhang zerrissen wird. Das ist die Gliederung. Eine solche Gliederung ist für die Schönheit eines größeren Ganzen unentbehrlich. Soll sie jedoch wohlgefällig sein, dann muß sie durch ihre Uebersichtlichkeit unserem sinnlichen und geistigen Vermögen entsprechen, darf also eine gewisse Grenze nicht überschreiten. „Bei großen Gliederungen wird beispielsweise jedes Hinausgehen über die Zehnzahl ästhetisch nicht leicht befriedigend wirken, weil da bei den meisten Menschen die Nothwendigkeit des Zählens eintritt, wodurch der ästhetische Eindruck gestört wird.“ (Lemcke.)

e) Das Gesetz der Proportion. Nicht blos qualitativ müssen die Bestandtheile des Ganzen miteinander im Einklang stehen, sondern auch quan-

---

faltigkeit mache das Wesen der Schönheit aus, und daher auch die Schönheit im Allgemeinen definiren als die „Einheit in der Vielheit und Mannigfaltigkeit“ — Unitas in multitudine et varietate. Das ist unrichtig. Wir haben es hier nur mit einem Gesetze der Schönheit zu thun, und auch dieses Gesetz gilt nicht für die Schönheit im Allgemeinen, sondern blos für die Körperschönheit. Für diese allein ist es maßgebend.

1) Wenn der heil. Thomas, wie wir gesehen, von einer »Consonantia« als einer wesentlichen Bedingung der Schönheit spricht, so versteht er darunter nichts anderes, als diese Harmonie sammt der (sogleich folgenden) Proportion.

2) Da jeder Körper durch Linien begrenzt ist, so ist wohl von bildenden Künstlern in einseitiger Anschauung die Eurhythmie der Linien als das Wesen alles körperlich Schönen erklärt worden; und da die Schlangenlinie für die schönste eurhythmische Linie galt, so wurde sie von Hogarth als die Schönheitslinie überhaupt bezeichnet.

titativ. Jeder Theil des Ganzen muß, was sein Größenmaß betrifft, mit dem Ganzen sowohl, als auch mit den übrigen Theilen im Einklang stehen oder zusammenstimmen. Das ist die Proportion. Auch sie ist ein wesentliches Gesetz der Körperschönheit. Sowie ein Theil des Ganzen quantitativ nicht genau in das Ganze sich einfügt, indem er entweder zu groß oder zu klein ist, dann wirkt er störend; Schönheit kann mit der Disproportion der Theile nicht zusammen bestehen. Pulchrum est id, quod est proportionatum. S. Thom.[1]).

f) Das Gesetz der Symmetrie. Jedes Körperwesen besteht, nach der Breite hin betrachtet, aus zwei Hälften, von denen die eine auf die rechte, die andere auf die linke Seite fällt. Die Symmetrie nun besteht darin, daß diese beiden Seitenhälften qualitativ und quantitativ einander gleich sind. Es waltet also hierin das Gleichmaß für zwei gegenüber liegende Hälften von einem Punkte oder von einer Linie aus. Diese Symmetrie muß genau durchgeführt sein, wenn ein Körperwesen den vollen Eindruck der Schönheit machen soll. Unsymmetrisches mißfällt ebenso, wie Unharmonisches.

g) Das Gesetz der Integrität. Soll ein Körperwesen seine volle Schönheit haben, dann muß es ein Ganzes sein, dem zu seiner Ganzheit Nichts fehlt, und dem auch Nichts angefügt ist, was nicht zu seiner Ganzheit gehört. Es muß von der Art sein, daß Nichts von ihm weggenommen und Nichts ihm hinzugefügt werden kann; es muß etwas in sich vollkommen Abgeschlossenes sein. Das ist das Gesetz der Integrität. Eine wahre Einheit kann ja nur da sein, wo das Ding in allen seinen Theilen und nur in diesen seinen Theilen vor uns liegt. Einheit verlangt Ganzheit. Nur in seiner Ganzheit ist das Körperwesen schön. Jede Störung der Vollständigkeit, Abgeschlossenheit durch Verkümmerung, durch Fehlen sowohl wie durch Hinzutreten eines Ungehörigen ist mißfällig.

4. Das also sind die vornehmsten Gesetze der Körperschönheit. Richten wir nun unseren Blick auf die uns umgebende Körper- oder Naturwelt, so kann es uns nicht entgehen, daß diese Gesetze hier überall thatsächlich hervortreten, und die Form oder Erscheinungsweise der Naturwesen reguliren. Darum ist es eine so reiche Fülle von Schönheit, die in der Naturwelt vor unserem Blicke sich ausbreitet. Schon in den Erscheinungen der unorganischen Natur, in der Bewegung, im Klange, im Lichte, im Wechselspiel der Farben blitzt die Schönheit überall hervor. Noch mehr im Bereiche der Lebewesen. In dem milden Grün der Wiese, in der ausdrucksvollen Formation des Waldes mit seinen mächtigen Baumriesen und seinem zauberisch sich verschlingenden Baumkronen, in der in's Unabsehbare gehenden Form- und Farbenverschiedenheit der Blumenwelt, in den ebenso mannigfaltigen Formen und Erscheinungen der Thierwelt:

---

1) Für die Proportion wird folgendes Gesetz aufgestellt: Es muß sich der kleinere Theil zum größeren verhalten, wie der größere zum Ganzen; oder: das Ganze muß zum größeren Theile in demselben Verhältnisse stehen, wie der größere zum kleineren. (Goldener Schnitt.)

überall strahlt uns die Schönheit entgegen, und erfreut uns durch ihren Anblick. Es läßt sich die reiche Fülle des Schönen, das in der Naturwelt uns umgibt, gar nicht überschauen.

5. Allerdings fehlt in der Naturwelt auch das Häßliche nicht. Wir stoßen auch auf solche Erscheinungen, welche von den Gesetzen der Körperschönheit abweichen, damit im Widerspruch stehen. Ein organisches Lebewesen, das in seiner Entwickelung von seinem natürlichen Typus abgelenkt worden, ist häßlich; ebenso ein in Verwesung begriffener organischer Körper [1]). Aber wo immer das Häßliche in der Natur hervortritt, da erscheint es nie als das Normale, als die Regel, sondern es ist entweder eine Abweichung von der Regel, per accidens durch störende Einflüsse veranlaßt, wie solches bei einem mißgestalteten Lebewesen stattfindet, oder ist nur eine Folge der durch das Naturgesetz geforderten Zerstörung organischer Gebilde, die untergehen müssen, damit neue schöne Gebilde entstehen können: wie solches bei verwesenden organischen Lebewesen stattfindet. Das Schöne ist also stets das Herrschende, das Bleibende; das Häßliche ist nur etwas Momentanes, Untergeordnetes, das nicht sein, oder wenigstens nicht bleiben soll, und das wiederum dem Schönen als dem Normalen in irgend einer Weise dienstbar ist. An sich ist kein Naturwesen häßlich. Wie es überhaupt nichts an sich Häßliches geben kann, so auch nicht in der Natur. Omnia in mensura, numero et pondere fecit (Deus) [2]). Jedes Wesen, somit auch jedes Naturwesen ist von vorneherein dazu bestimmt, Gottes Schönheit und Herrlichkeit in sich zu offenbaren; es kann also an sich nicht häßlich sein [3]).

---

1) Im Gebiete der unfreien Natur, sagt Dursch (Aesth. S. 305), erscheint das Häßliche in einem der Natur eines organischen Wesens widerstreitenden Zustande, in der Verstümmelung, Zerstörung, Verzerrung, naturwidrigen Umgestaltung, in Tod und Verwesung. Häßlich ist es z. B., wenn man eine hochaufstrebende Pflanze, in deren Natur es also liegt, hoch und schlank zu wachsen, durch Kunst oder Anwendung verschiedener Mittel zwingt, eine niedrige und dicke Gestalt anzunehmen. Häßlich ist es, wenn man Thiere verstümmelt, einiger Glieder oder Organe beraubt, oder wenn sie durch Zufall solche verlieren. Häßlich wäre ein Hirsch, wenn er dicke und plumpe oder krumme, auswärts oder einwärts gebogene Füße hätte, u. s. w. Häßlich ist ebenfalls alles Aas, Todte und Verwesende; denn in diesen Fällen hört ein organisches Wesen auf, in seiner vollen naturgemäßen Gestalt zu erscheinen, oder es fängt an, solche zu verlieren."

2) Sap. 11, 21.

3) In vulgärer Auffassung freilich hält man manche Naturwesen für an sich häßlich, wie z. B. die Kröte, den Molch u. dgl. Aber das hat seinen Grund vielfach darin, daß wir den Begriff des Häßlichen mit dem des sinnlich Eckelhaften zusammenwerfen und demnach ein Wesen häßlich nennen, wenn und weil dessen äußere Erscheinung von der Art ist, daß es uns sinnlichen Eckel erregt, wie solches z. B. bei der schon genannten Kröte, bei der Ratte u. dgl. stattfindet. Mitunter suchen wir auch in einem Naturwesen nicht die Vorzüge der Art, zu welcher es gehört, sondern die Vorzüge einer anderen Art; und weil wir diese vermissen, darum scheint es uns häßlich zu sein. So stellen wir z. B. das Kameel mit dem Pferde zusammen, den

VI. Die menschliche Schönheit im Besonderen.

Der Mensch besteht aus Leib und Seele. Es muß daher, wenn es sich um die menschliche Schönheit handelt, zunächst unterschieden werden zwischen leiblicher und psychischer Schönheit.

1. Leibliche und psychische Schönheit.

§. 26.

1. Mit seiner Leiblichkeit steht der Mensch auf dem Boden der Natur; es gelten somit für seine leibliche Schönheit dieselben Gesetze, wie für die Körperschönheit überhaupt. Und diese sind in der äußeren Gestalt und Erscheinungsweise des menschlichen Leibes überall auf's Genaueste eingehalten. Alle Momente seiner äußeren Gestalt stehen in durchgängiger Harmonie miteinander; die Gliederung des Ganzen ist vollständig durchgeführt; von vorne betrachtet ist der menschliche Leib vollkommen symmetrisch; der Höhe nach ist er nach dem Princip der schönen, freien Proportionalität gebaut[1]); seitwärts zeigt er das freieste, aber trefflichste Gleichmaß. Doch es würde uns zu weit führen, wollten wir hier näher in das Detail eingehen[2]).

2. Aber von einem anderen Gesichtspunkte aus ist der menschliche Leib,

---

Affen mit dem Menschen, und weil wir im Kameel nicht die Vorzüge des Pferdes, im Affen nicht die des Menschen finden, darum erscheinen sie uns im Vergleich hiemit häßlich. Andere Naturwesen kommen uns häßlich vor, weil wir in denselben den Ausdruck eines Häßlichen der ethischen Ordnung, eines sittlichen Mangels, einer Untugend vorfinden, wie solches beispielsweise beim Faulthier stattfindet. Daß wir also manche Naturwesen für an sich häßlich halten, ist immer nur auf Rechnung einer falschen Auffassungsweise von unserer Seite zu setzen; an sich ist kein Naturwesen häßlich. Vgl. Jungmann, Die Schönheit und die schöne Kunst, S. 164 f.

1) Was diese Proportionalität anbelangt, so geht nach Zeisig's Theorie die Theilungslinie nach dem goldenen Schnitte durch den Nabel.

2) „Die Eurhythmie der Körperlinien, sagt Lemcke (Pop. Aesth. Aufl. 5, S. 185 f.) ist am Menschen bewunderungswürdig. Obwohl vielfach das Gesetz der geraden Linie zu Grunde liegt, so ist doch der Zwang der völlig geraden vollständig aufgehoben. Alles ist in freier Schwingung, Nichts nach einer leicht erkennbaren mathematischen Formel an ihm gebaut, wie sehr auch Alles den Eindruck vollster Gesetzmäßigkeit macht und mit einander vermittelt ist. Beginnen wir am Fuße, so ist selbst die Sohle, darauf der Körper steht, geschwungen; durch die Bogenlinie des Hakens, der häßlich wird, sobald die Linie des Beines derartig in die Ferse fällt, daß diese halbkugelförmig hervortritt, steigt mit sanfter Schwingung das Bein empor, bald in die kräftige Wade ausschwellend, dann wellenförmig in das Knie zurückfließend, sodann mit dem langen Schuß im hinteren Schenkel aufstrebend und hier mächtig in den Sitztheilen ausladend, in belebten Wellen dann den Rücken bildend. Im Haupte findet diese schöne Bewegung ihren schönen Abschluß, in dessen Wölbung, wie man sagen könnte, mit der Himmelsdecke correspondirend. Im steten Wechsel fließen dann die Linien, ausdrucksvoll im Gesicht, in längeren Wellen über Brust, Bauch und Schenkel, wieder hinab, im Rist des Fußes und den rundlichen Zehen in sich selbst zurückkehrend. Aehnlich bei anderer Ansicht des Körpers."

obgleich auf dem Boden der Natur stehend, doch wieder hoch erhaben über allen übrigen Körperwesen. Und dies zwar in so fern, als der menschliche Leib durch eine vernünftige, geistige Seele informirt ist. Die Formen der übrigen Naturwesen sind materielle, die Wesensform des menschlichen Leibes dagegen ist eine subsistente Form, ist Geist. Und daraus folgt wiederum, daß auch die Schönheit des menschlichen Leibes eine ungleich höhere und vornehmere ist, als die Schönheit aller anderen Naturwesen. Denn indem die Seele als wesentliche Form des Leibes diesem ihren eigenen Typus aufdrückt, prägt sie auch der ganzen Conformation des Leibes ihre eigene Schönheit auf. So participirt der Leib an der Schönheit der Seele und spielt die leibliche Schönheit des Menschen in einem gewissen Sinne schon in den Bereich der idealen Schönheit hinüber. Und damit gewinnt der menschliche Leib in seiner äußeren Erscheinung eine Schönheit, welche im ganzen Bereiche der Naturwesen ihres Gleichen nicht hat.

3. In der That, betrachtet man den menschlichen Leib in seiner äußeren Erscheinung näher, so ist schon das Haupt des Menschen ungleich edler, schöner und gewissermaßen idealer gestaltet, als der Kopf des Thieres. Beim Menschen ist der Schädelbogen weit gewölbt; dadurch rücken die Kinnladen unter die Stirne zurück; die Nase erhebt sich aus der horizontalen Lage, die sie bei den Thieren hat, zur senkrechten; die Augen erhalten neben der Nase vollen Raum an der vorderen Fläche des breiten Schädels; die Kiefer sind nicht mehr schnauzenförmig vorgezogen, wie bei den Thieren, sie treten unter der Nase zurück und concentriren sich zu schöner Mundbildung; das Ganze wird überwölbt durch die breite und hochansteigende Stirne. Wie tief steht die Kopfbildung des Thieres unter diesem schönen Typus des menschlichen Hauptes!

4. Blickt man ferner in das Auge des Thieres, so ist dessen Blick stumpf, blöde, geistlos, während dagegen aus dem Auge des Menschen der ganze Adel des geistigen Lebens hervorleuchtet. Nicht mit Unrecht wird das menschliche Auge als der Spiegel der Seele bezeichnet; die Art und Weise schon, wie das menschliche Auge blickt, verräth die Vernunft, verräth den Geist, der in dem Auge und durch das Auge in die Außenwelt hinausschaut. Nimmt man dazu die aufrechte Stellung des menschlichen Leibes, die diesem natürlich ist, während der Thierleib in Kraft seines Baues und seiner Organisation diese aufrechte Stellung ausschließt, und weiterhin den Umstand, daß, während die Thiere die unteren und oberen Extremitäten zur Stütze des Körpers und zur Ortsbewegung nothwendig haben, im Menschen die unteren Extremitäten diesen Dienst allein versehen, während die oberen sich zu Arm und Hand gestalten, und somit in den Dienst des vernünftigen Handelns des Menschen treten: so wird schon nach diesen wenigen Andeutungen Niemand zweifeln können, daß der menschliche Leib ungleich schöner und edler gestaltet sei, als der Thierleib, ja daß seine Schönheit schon ein quasi ideales Gepräge an sich trägt[1]).

1) Ueber die in der Aesthetik hin und wieder ventilirte Frage, ob das Weib den Mann an Schönheit überrage, oder umgekehrt, wollen wir uns nicht weiter verbreiten.

5. Die Schönheit des Menschenleibes ist aber noch nichts im Vergleiche mit der Schönheit der Menschenseele. So hoch der Geist über dem Leibe steht, so hoch erhebt sich die psychische Schönheit des Menschen über dessen leibliche Schönheit. Die Schönheit des Menschengeistes steht, an und für sich genommen, auf der gleichen Linie mit der Schönheit des reinen Geistes. Denn der menschliche Geist ist ebenso gut nach dem Bilde Gottes geschaffen, wie der Engel; seine wesentliche Vollkommenheit bleibt somit hinter der des Engels nicht zurück. Und da die Schönheit der Abglanz der Vollkommenheit ist, so gilt das Gleiche auch von seiner wesenhaften Schönheit[1]). Allerdings steht die Menschenseele auf der untersten Stufe in der Rangordnung der geistigen Wesen, weil sie ihrer Natur nach zur Einigung mit dem Leibe verbunden ist. Und darum ist auch ihre Schönheit, was deren Intensität betrifft, eine geringere, als die der höheren Geister. Aber der Art nach steht sie auf gleicher Linie mit dieser letzteren. Im gegenwärtigen Leben ist uns allerdings diese wesenhafte Schönheit unserer Seele noch nicht offenbar, da uns, wie bereits früher angedeutet, eine unmittelbare Schauung derselben hienieden nicht beschieden ist; aber im jenseitigen Leben wird auch sie in ihrer ganzen Fülle uns offenbar werden.

6. Zu dieser wesenhaften Schönheit der Seele kommt aber noch eine andere, welche ihr allerdings nicht an sich zukommt, die vielmehr zu ihrem Wesen, zu ihrer Substanz als Accidenz sich verhält, zu der sie aber durch die Entfaltung der ihr eigenthümlichen Thätigkeit sich erheben kann und soll. Das ist die

2. Intellectuelle und ethische Schönheit.

§. 27.

1. Der Mensch ist nach seiner geistigen Seite hin ein erkennendes und wollendes Wesen. Seine intellectiven Kräfte sind Intelligenz und Wille. Diese Kräfte kann und soll er bethätigen: dazu sind sie ihm gegeben; dadurch entwickelt oder entfaltet er sein geistiges Leben. Wie nun aber alle anderen Wesen durch Bethätigung und Entfaltung ihrer natürlichen Kräfte zu der ihrer Natur gemäßen Vollkommenheit gelangen, so muß solches auch bei dem Menschen stattfinden. Auch er gelangt nur durch Bethätigung und Entfaltung

---

Vielfach entscheiden sich die Aesthetiker, wohl aus Höflichkeit gegen die Frauen für die erste Alternative. Wir glauben, es habe jedes der beiden Geschlechter eine ihm eigenthümliche Schönheit, und von einem absoluten Vorzuge der einen Schönheit vor der anderen könne wohl keine Rede sein. Wenn der Mann das Weib für schöner hält, als sich selber, so dürfte dafür wohl nur der geschlechtliche Gegensatz maßgebend sein, da ja auch die Frau ihrerseits wieder den Mann für schöner hält, als sich selber.

1) Anima humana, sagt Origenes (In Ezech. hom. 7, nr. 6, ed. Maur. p. 383), multum speciosa est et mirabilem habet pulchritudinem. Artifex quippe ejus, quum eam primum conderet, ait: »Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram!« Quid hac pulchritudine et similitudine pulchrius!

seiner intellectiven Kräfte dem Geiste noch zu jener Vollkommenheit, die ihrer Möglichkeit nach in seiner vernünftigen Natur angelegt ist. Durch Bethätigung und Entfaltung seiner Intelligenz gelangt er zur intellectuellen Vollkommenheit in Erkenntniß und Wissenschaft; durch Bethätigung und Entfaltung seiner Willenskraft nach der Richtschnur des Gesetzes, das für sein Wollen und Handeln maßgebend ist, gelangt er zur ethischen Vollkommenheit in der Tugend. Das ist im Gegensatze zur wesentlichen die erworbene Vollkommenheit des Menschen.

2. Nun knüpft sich aber die Schönheit an die Vollkommenheit, da sie ja, wie wir immer wiederholen müssen, nur der Glanz, die Ausstrahlung der letzteren ist. Durch Entfaltung seiner intellectiven Kräfte gelangt also der Mensch, wie zu der seiner vernünftigen Natur entsprechenden Vollkommenheit, so auch zu der an diese sich knüpfenden Schönheit, und zwar sowohl in intellectueller, als auch in ethischer Beziehung. Durch Entfaltung seiner Intelligenz in der Wissenschaft erhebt sich der Mensch dem Geiste nach zur intellectuellen; durch Entfaltung seiner Willenskraft nach der Norm des sittlichen Gesetzes erhebt er sich zur ethischen Schönheit, die in der Unschuld und Tugend gelegen ist. Und so verbindet sich mit der wesenhaften Schönheit der Seele auch noch diese erworbene Schönheit, die als solche dem Menschen nicht von selbst in den Schoß fällt, die er vielmehr nur durch eigenes Streben und Ringen sich aneignen kann.

3. Das Hauptgewicht liegt hiebei auf der ethischen Schönheit. Die intellectuelle Schönheit, die in der Wissenschaft radicirt, ist nicht von Allen erreichbar, weil nicht Alle in der Lage sind, zu einer wissenschaftlichen Ausbildung ihres Geistes fortzuschreiten; intellectuelle Schönheit ist daher nur Wenigen beschieden. Zur ethischen Schönheit dagegen kann jeder Mensch sich erheben, und soll sich jeder erheben; denn nach Tugend und Heiligkeit zu streben, dazu ist nicht blos Jedermann befähigt, sondern es ist das auch Jedermanns Pflicht. Wie die Pflanze aus dem Boden hervorschießt und in ihrer Entwickelung nicht stille hält, bis sie sich in den schönen Blüthenkelch entfaltet, so soll auch jeder Mensch unablässig bestrebt sein, dahin zu gelangen, daß die schöne Blüthe der Tugend und Heiligkeit in seiner Seele sich erschließe und entfalte.

4. Die sittliche Vollkommenheit, Unschuld und Tugend sind etwas der Seele Immanentes, das sich dem Blicke des leiblichen Auges entzieht. Das Gleiche gilt daher auch von der ethischen Schönheit, die in der ethischen Vollkommenheit ihre Wurzel hat. Aber die Tugend offenbart sich nach Außen in den sittlich guten Handlungen, welche gewissermaßen die Frucht sind, die aus der Tugend hervorwachsen. In diesen sittlich guten Handlungen tritt daher auch die ethische Schönheit des Menschen zur Offenbarung, und weil sie die Offenbarung der letzteren sind, so nehmen sie gleichfalls Theil an der ethischen Schönheit. Jede sittlich gute ist daher auch eine ethisch schöne That. Das ethisch Gute ist auch das ethisch Schöne und umgekehrt; beide Begriffe decken sich.

5. Der Gegensatz der ethischen Schönheit ist die ethische Häßlichkeit. Wenn daher die erstere in der sittlichen Vollkommenheit, in Unschuld und Tugend besteht, so besteht dagegen die letztere in der Privation von Unschuld und Tugend, in sittlicher Verkehrtheit, in Untugend, Sündhaftigkeit und Laster. Gibt sich der Mensch der Herrschaft seiner schlimmen Neigungen und Leidenschaften hin, und contrahirt er dadurch den Habitus des Bösen (Sündhaftigkeit und Laster), dann ist er wie sittlich böse, so auch ethisch häßlich. Und tritt jene innere Sündhaftigkeit in schlimmen Handlungen zur Offenbarung, so sind auch diese ethisch häßlich. Auch hier ist also das sittlich Böse zugleich das ethisch Häßliche, und umgekehrt; auch hier decken sich die beiden Begriffe. Die ethische Häßlichkeit kann zuletzt bis zur Niedrigkeit und Gemeinheit herabsinken. Auf dieser Stufe angelangt erregt sie dann nicht blos unser Mißfallen, sondern sie empört unser ganzes Gemüth, und erfüllt uns mit Widerwillen und Ekel.

6. Auf die ethische Schönheit der Seele ist schon in der alten Philosophie ein großes Gewicht gelegt worden. Sie wurde stets in hervorragender Weise betont, und namentlich im Vergleich mit der leiblichen Schönheit des Menschen bevorzugt und gerühmt. Auch bei den Kirchenvätern finden wir diese Auffassung. Sie sprechen der leiblichen Schönheit ihren Werth und ihre Bedeutung keineswegs ab; aber ungleich höher steht ihnen die ethische Schönheit der Seele, die in der Tugend gelegen ist. Diese, sagen sie, sei vorzugsweise zu schätzen, und es verrathe großen Unverstand, wenn die Menschen blos Werth auf die leibliche Schönheit legen, während sie die ethische Schönheit zurücksetzen oder mißachten. Die ethische Schönheit sei begründet in der Entfaltung des Bildes Gottes, zu welchem der Mensch dem Geiste nach geschaffen worden, sie müsse also als der höchste Abglanz der göttlichen Schönheit im Leben des Menschen betrachtet werden. Nur wer sie zu schätzen wisse, sei wahrhaft weise [1]).

---

1) Jungmann führt in seiner Aesthetik (S. 38 ff.) mehrere Citate aus antiken Schriftstellern und aus Kirchenvätern auf, in welchen diese Anschauung sich ausspricht. Nach dem heil. Augustin (In psalm. serm. 1, n. 18) „ist die ganze Schönheit der Seele Tugend und Weisheit." Ebenso ist nach Ambrosius (De Isaac et anima c. 8, n. 78) „die Schönheit der Seele aufrichtige Tugend; Erkenntniß der himmlischen Wahrheit ihre Zier." Von dieser Schönheit der Seele sagt unter Anderen Clemens von Alexandrien (Paed. l. 2, c. 12, u. l. 13, c. 11): „Nicht mit den Gaukeleien einer trügerischen Kunst sollen sich die Frauen das Gesicht einreiben. Wir wollen sie eine andere, eine verständige Kunst lehren, sich zu zieren. Die höchste Schönheit ist die innere; . . . Gerechtigkeit, Besonnenheit, Festigkeit, Selbstbeherrschung, Liebe zu Allem, was gut ist, und dazu Schamhaftigkeit, die lieblichste Farbe, welche je gesehen wurde. Im Herzen also sollen die Frauen ihren Schmuck tragen, durch Schönheit des inneren Menschen sollen sie sich empfehlen. Denn allein in der Seele hat die Schönheit und die Häßlichkeit ihren Sitz; darum ist allein der Tugendhafte in Wahrheit schön und gut." Der heil. Augustin nennt die leibliche Schönheit, „den niedrigsten, untersten Grad der Schönheit" (De ver. rel. c. 40, n. 74. 75), „ein vergängliches, fleischliches Gut, überaus werthlos und klein," (De civ. Dei, 15, c. 22), „häßlich im Vergleich mit der Schönheit der Seele" (De ver. relig. c. 40, n. 74). Ebenso später Bernhard von Clairveaux (In Cant. serm. 27, n. 1): „Was ist," sagt er, „unter allen äußeren Vorzügen des

7. Und in der That, die Superiorität der ethischen über der blos leiblichen Schönheit legt sich uns schon von Natur aus nahe. Ein Mensch kann seinem Leibe nach von der Natur vernachlässigt, ja mißgestaltet und häßlich sein; wenn er aber durch Tugend, durch sittliche Vollkommenheit sich auszeichnet, und dies in all seinem Thun und Lassen zu erkennen gibt: dann läßt diese seine ethische Schönheit uns seine leibliche Häßlichkeit leicht übersehen; unsere Schätzung seiner ethischen Schönheit wird durch seine leibliche Häßlichkeit keineswegs verringert. Und umgekehrt kann ein Mensch dem Leibe nach eine schöne und einnehmende Gestalt haben, die Jedermanns Wohlgefallen auf sich zieht; wenn er aber eine sittlich verkommene Persönlichkeit ist und ein lasterhaftes Leben führt, dann läßt uns diese ethische Häßlichkeit seine Leibesschönheit übersehen; wir schätzen letztere nicht mehr; wir bedauern es vielmehr, daß in einem solch schönen Leibe eine so häßliche Seele wohne.

8. Die intellectuelle und ethische Schönheit der Seele entziehen sich, wie schon bemerkt worden, unserem leiblichen Auge; die ethische Schönheit des Menschen wird uns nur offenbar aus seinen Werken, von denen aus wir auf letztere hinüberschließen. Dennoch aber ist hier noch ein anderer Gesichtspunkt im Auge zu behalten. Wie nämlich die wesenhafte Schönheit der Seele, weil diese die Wesensform des Leibes ist, auf letzteren hinüberstrahlt und in seinem ganzen Typus sich offenbart: so gilt das Analoge auch von der intellectuellen und ethischen Schönheit des Menschengeistes. Auch diese dringt durch die leibliche Hülle hindurch, und bringt sich in dieser in gewisser Weise zur Erscheinung. Auch hier läßt sich in gewissem Sinne das Wort anwenden: Resplendet forma super materiam. Der Leib ist nun einmal der Spiegel der Seele, und in diesem Spiegel reflectirt sich nicht blos ihr Wesen, sondern auch ihr inneres Leben mit all seiner Schönheit oder Häßlichkeit.

9. Wir sprechen hiemit nur eine Erfahrungsthatsache aus. In der That:

a) Betrachten wir einen Mann, welcher sein Leben der Wissenschaft, der Erforschung und Betrachtung der Wahrheit widmet, der also einen höheren Grad intellectueller Bildung errungen hat, so kann es uns gar nicht entgehen, daß diese seine intellectuelle Bildung veredelnd und verschönernd auf seinen ganzen äußeren Typus zurückwirkt. Es veredeln und verschönern sich seine Gesichtszüge, der Ausdruck wird gehaltvoller, der Blick vergeistigt. Aus dem Auge leuchtet ein idealer Schimmer hervor, den wir bei dem ungebildeten Menschen nicht treffen. So kommt es, daß man einen gebildeten Menschen als solchen

---

Menschen, das im Vergleich mit der Schönheit irgend einer gottesfürchtigen Seele nicht gering und häßlich erschiene dem, der richtig zu schätzen gelernt hat! Und was hat sie aufzuweisen, die Gestalt dieser Welt, die dahin geht, das gleich käme der Schönheit jener Seele, welche das Kleid des alten Menschen von Erde abgelegt und mit der Zier dessen sich umkleidet hat, der vom Himmel stammt: der Seele, welche statt des Geschmeides Tugend schmückt, die höher ist und reiner als der Himmel, und heller als die Sonne leuchtet?" U. s. w.

oft auf den ersten Blick von einem anderen unterscheiden kann, dem die höhere Bildung fehlt. Seine intellectuelle Vollkommenheit und Schönheit reflectirt sich ganz bestimmt in seiner äußeren Erscheinung.

b) Oder betrachtet man einen Menschen, der durch unausgesetztes Ringen und Streben zu hoher sittlicher Vollkommenheit sich erhoben, so reflectirt sich auch bei ihm seine ethische Vollkommenheit und Schönheit in seinem Antlitze. Der Blick des Auges ist geadelt durch den Schimmer der Tugend, der aus dem Auge leuchtet; in all seinen Zügen offenbart sich jenes höhere Leben in Gott, zu welchem er sich emporgerungen hat. Namentlich die innere Reinheit und Mackellosigkeit der Seele, getragen durch tiefe Gottinnigkeit, gelangt in einem solchen Antlitze, und namentlich in dem Blicke des Auges oft zu einem unbeschreiblich schönen Ausdrucke. Kaum minder die Tugend der Demuth, der Anspruchslosigkeit, der Sanftheit und Milde. Selbst solche, welche wenig Sinn haben für Tugend und sittliche Vollkommenheit, ja in ihrem eigenen Leben sich darüber hinwegsetzen, können sich häufig dem Eindrucke, den ein solches Antlitz macht, nicht entziehen; sie werden durch selbes unwillkürlich gefesselt.

c) Ist dagegen ein Mensch unwissend, roh oder blasirt, ist sein Inneres durch schlimme Leidenschaften zerrüttet und durch Laster befleckt: dann dringt diese seine innere Häßlichkeit gleichfalls durch sein Aeußeres hindurch, und reflectirt sich in seiner äußeren Erscheinung. Sein Gesicht, sein Auge, sein Blick, sein ganzer äußerer Typus läßt die innere Häßlichkeit seiner Seele zu Tage treten. Die Unwissenheit, die Rohheit, die Blasirtheit, die Leidenschaft, das Laster ist einem solchen Menschen quasi auf die Stirne geschrieben. Sein Blick ist geistlos, unstet, verwässert, stechend oder wild; der ideale Schimmer ist verschwunden, und nur das Sinnliche oder gar Dämonische starrt uns daraus entgegen. Wir fühlen uns durch einen solchen Menschen abgestoßen: die ethische Häßlichkeit, die aus seinem Blicke und aus seiner ganzen Erscheinung spricht, läßt uns ihn fliehen[1]).

1) „Vornehmlich im Angesichte," sagt Hirscher (in seinen „Betrachtungen über sämmtliche Evangelien der Fasten), „spiegelt sich der Geist. Ein sinnlich schönes Angesicht ist Gabe der Natur; ein liebevolles, mildes, reines, frommes, gottgeweihtes ist Sache der Freiheit . . . Unsere Empfindungen, Gefühle und Begehrungen drücken sich in unseren Geberden und Mienen aus. Je öfter wir gewisse Gefühle und Verlangen in unserer Seele haben, desto häufiger ihr Ab- und Ausdruck im Angesichte. Und werden solche Anmuthungen, Wünsche und Begehrungen endlich zur Gewohnheit, so prägen sie sich in stehenden Zügen auf unserem Gesichte aus. So blickt z. B. eine unaussprechliche Güte, eine tiefe Redlichkeit und Treue, eine innige Demuth und Frömmigkeit aus dem Auge; so schwebt eine holde Milde, eine bewunderungswürdige Sanftmuth, ein frommes Dulden, ein heiliger Ernst um den Mund; so leuchtet eine rührende Anmuth, eine ehrfurchtgebietende Würde, eine tiefe Reinigkeit, eine hehre Weihe über dem ganzen Antlitz; wir werden angezogen, wir lieben, wir bewundern. Wer hat nun all diese Hoheit, wer all diesen Liebreiz über solchen Menschen ausgegossen? Niemand anderes, als (unter Gottes Beistand) er selbst. Indem er die betreffenden Anmuthungen, Gefühle und Gesinnungen in seiner Seele stehend machte, erhob er sein Angesicht zu einem bleibenden, herrlichen Wiederscheine derselben. Im Gegentheil schießt

10. So viel über die intellectuelle und ethische Schönheit. Wir sind jedoch noch nicht zu Ende. Wir müssen, wenn es sich um die menschliche Schönheit handelt, noch eine dritte Unterscheidung machen. Wir müssen nämlich unterscheiden zwischen natürlicher und übernatürlicher Schönheit.

3. Natürliche und übernatürliche Schönheit.

§. 28.

1. Nach christlicher Lehre kann der Mensch in einem doppelten Zustande gedacht werden: im natürlichen und im übernatürlichen. Im natürlichen Zustande (in statu naturali) wird er gedacht, wenn blos seine Natur, seine natürlichen Kräfte, seine natürliche Endbestimmung und sein natürliches Verhältniß zu Gott in Betracht kommen. Der übernatürliche Zustand (Status supernaturalis) dagegen ist bedingt durch die heiligmachende Gnade, welche zur Natur des Menschen als Forma superaddita sich verhält und durch die diese letztere über sich selbst erhoben, in ein über das natürliche sich erhebendes Verhältniß zu Gott eingeführt wird. In Kraft seiner Natur steht der Mensch in der natürlichen Ordnung; durch die heiligmachende Gnade dagegen wird er in die übernatürliche Ordnung erhoben, und in Kraft dieser ist das Endziel seines Daseins nicht mehr eine blos natürliche, sondern eine übernatürliche Glückseligkeit in Gott.

2. Darauf nun gründet sich der Unterschied zwischen natürlicher und übernatürlicher Schönheit. So fern nämlich der Mensch im natürlichen Zustande gedacht wird, ist auch seine psychische Schönheit in ihrem ganzen Umfange eine natürliche, und zwar deshalb, weil sowohl die wesentliche, als auch die erworbene Vollkommenheit der Seele, an welche ja die Schönheit sich knüpft, die Gränzen der Natur, der natürlichen Ordnung nicht überschreitet. Denken wir uns dagegen den Menschen im übernatürlichen Zustande, dann bleibt die psychische Schönheit des Menschen ebenso, wie seine psychische Vollkommenheit, nicht auf dem Boden der Natur stehen, sondern nimmt einen höheren Charakter an, wird zur übernatürlichen Schönheit.

3. Die heiligmachende Gnade bedingt nämlich, eben weil sie eine Forma

aus manchem Blicke ein rohes, unreines Verlangen, es bewegt sich in ihm ein unsteter, scheuer, argwöhnischer und arglistiger Geist; in manchem Auge herrscht ein hochmüthiges, anmaßendes Wesen, ein gebieterischer Sinn; Selbstgefälligkeit, Bissigkeit, Ingrimm, Schadenfreude, Neid und Habsucht umziehen den Mund; und wilde Rohheit, plumper Uebermuth, Gemeinheit und Niederträchtigkeit, Fraß, Völlerei und Geilheit prägen sich in dem ganzen, verzerrten, aufgerissenen, entnervten, thierischen und aufgelösten Angesichte aus; wir fühlen uns abgestoßen, wir erschrecken, es ekelt uns. Wer nun hat auch hier dem betreffenden Menschen all dies Widrige, Verzerrte und Häßliche aufgedrückt? Niemand, als wiederum er selbst. Was er seiner Seele nach gethan hat, prägt sich in seinem Aeußeren ab. Seine Verhäßlichung ist die endliche Frucht lang genährter und befriedigter Leidenschaft."

supernaturalis naturae superaddita ist, auch eine übernatürliche Vollkommenheit des Menschen dem Geiste nach, welche hoch erhaben ist über dessen natürlicher Vollkommenheit und mit welcher letztere gar nicht in Vergleich kommen kann. Und da nun die Schönheit der Vollkommenheit folgt, so wird der Mensch durch die heiligmachende Gnade dem Geiste nach auch zu einer übernatürlichen Schönheit erhoben, die ebenso hoch steht über der blos natürlichen, wie die übernatürliche über der natürlichen Vollkommenheit. Die Kirchenväter erblicken daher sämmtlich in der heiligmachenden Gnade einen „Schmuck", eine „Zierde" der Seele, wodurch diese eine Schönheit gewinnt, die deren natürliche Schönheit hoch überragt[1]).

4. Diese übernatürliche Schönheit, wie sie der Seele durch die heiligmachende Gnade an sich zukommt, bildet dann für sie wiederum die Grundlage zur Gewinnung einer übernatürlichen ethischen Schönheit. Ist nämlich der Mensch einmal durch die heiligmachende Gnade zur übernatürlichen Vollkommenheit erhoben, dann ist er dazu befähigt und dazu verpflichtet, diese Vollkommenheit im Leben zur Entfaltung zu bringen durch Uebung des übernatürlich Guten, und dadurch zu einer übernatürlich ethischen Vollkommenheit sich zu erheben. Und da nun die Schönheit der Vollkommenheit folgt, so gelangt er damit auch zur übernatürlich-ethischen Schönheit, welche die natürlich-ethische Schönheit hoch überragt, und die im Grunde nichts anderes ist, als die Entfaltung des übernatürlichen Ebenbildes Gottes in der Menschenseele. Und je tiefer der Mensch in das übernatürliche Leben sich hineinlebt, je mehr er durch unablässiges Ringen und Streben nach christlicher Tugend, Frömmigkeit und Gottinnigkeit das übernatürliche Ebenbild Gottes in seiner Seele zur Entwickelung und zur Entfaltung bringt, um so mehr steigert sich in ihm diese übernatürlich-ethische Schönheit. Die Heiligen der Kirche haben hierin das Höchste erreicht[2]).

5. Was wir aber von der Ausprägung der intellectuellen und ethischen Schönheit in der äußeren, leiblichen Erscheinung des Menschen im Allgemeinen gesagt haben, das gilt auch von dieser übernatürlich-ethischen Schönheit im Besonderen. Auch diese dringt gleichsam durch die leibliche Hülle hindurch und

1) „Die höchste Schönheit," sagt z. B. Clemens von Alexandrien (Paed. 3, c. 11), „ist die innere, wenn nämlich der heilige Geist die Seele schmückt, und seinen Glanz über sie ausgießt."

2) Diese übernatürlich-ethische Schönheit hat Origenes im Auge, wenn er (De orat. n. 17, ed. Maur. p. 226) ausruft: „Wer es erfaßt hat, was jene Schönheit der Braut ist, welche der Bräutigam, der Sohn Gottes selbst liebt, jene Herrlichkeit der Seele, sage ich, die da leuchtet in überirdischer, in mehr als himmlischer Schöne: der wird sich schämen, mit demselben Namen, der Schönheit, noch die Leibesschönheit eines Weibes, eines Jünglings, eines Mannes zu ehren; denn diese höchste Schönheit faßt ja das Fleisch nicht; denn das Fleisch ist (im Vergleich mit ihr) nichts als Häßlichkeit. Alles Fleisch ist ja wie Gras, und seine Herrlichkeit ist einer Blume gleich, wie der Prophet spricht: „Alles Fleisch ist wie Gras, und all seine Herrlichkeit wie die Blume des Feldes. Das Gras wird welk und die Blume fällt ab; aber das Wort des Herrn bleibt in Ewigkeit." Bei Jungmann, Aesth. Aufl. 2, S. 42.

spiegelt sich in dem äußeren Typus des Menschen, namentlich in seinem Antlitze ab. Wir brauchen zur Bestätigung dessen auch hier nur auf die Erfahrung zu verweisen. Ist eine Seele in der heiligmachenden Gnade innerlich mit Gott geeinigt, und ist sie ausgestattet mit dem vollen Schmucke christlicher Tugend, dann wird dadurch auch dem Auge und dem Antlitze, in welchem eine solche Seele sich abspiegelt, ein Typus idealer Schönheit aufgeprägt, mit welchem keine anderweitige blos natürliche Schönheit in Vergleich gebracht werden kann. Die christlichen Heiligen sind dessen Zeuge [1]).

6. So viel über die menschliche Schönheit. Wir müssen nun wieder zum Begriff der Schönheit im Allgemeinen zurückkehren. Der Begriff der Schönheit hängt auch zusammen mit dem Begriffe der Ordnung. Es muß somit die Frage sich ergeben, in welchem Verhältnisse diese beiden Begriffe zu einander stehen.

VII. Ordnung und Schönheit.

§. 29.

1. Der heil Augustin definirt die Ordnung in folgender Weise: Ordo est parium dispariumque rerum sua cuique loca distribuens dispositio [2]). Die Ordnung ist also dann gegeben, wenn eine Gesammtheit von mannigfaltigen Dingen nach einem einheitlichen Plane und nach einem bestimmten Maßstabe derart zu einander disponirt sind, daß sie mit einander ein geschlossenes Ganzes bilden, in welchem jeder Bestandtheil dieses Ganzen gerade jene Stelle einnimmt, die er nach jenem Plane und nach jenem Maßstabe, welcher der gedachten Disposition zu Grunde liegt, einnehmen muß. Ist die ganze Disposition auf einen bestimmten Zweck hingerichtet, welcher durch das Zusammenwirken der in die Ordnung eingegliederten Wesen erreicht werden soll, dann heißt die Ordnung Ordo finalis.

2. Halten wir nun diesen Begriff der Ordnung fest, so sehen wir leicht, daß an den Begriff der Ordnung ganz von selbst der Begriff der Vollkommenheit sich knüpft. Ein geordnetes Ganzes ist eben deshalb, weil es geordnet ist, auch etwas Vollkommenes, ein vollkommenes Ganzes. Wenn

---

1) „Welch große Schönheit," sagt Dursch (Aesthetik, S. 398), „stellt der vollkommene menschliche Körper dar, wenn ihm ein Geist innewohnt, welcher mit göttlicher Kraft bildet und gestaltet! Der Leib, besonders das Gesicht, wird stehender Ausdruck der inneren Gottergebenheit, des reinen Herzens und der tiefen Seelenruhe — des ewigen Friedens. Welche Holdseligkeit spricht sich auf dem Angesichte aus! Hat der Geist das göttliche Lebensprincip in sich aufgenommen, und herrscht dieses in ihm, dann bricht das Göttliche durch die sterbliche Hülle durch und verklärt den Leib. Ist der Geist innigst mit Gott vereint, und waltet Gottes Geist in ihm, so verleihet er seinem Leibe eine besondere Herrlichkeit, und macht ihn zum Tempel des heiligen Geistes."

2) De civ. Dei, l. 19, c. 13.

in einem Saale Bücher verschiedenen Inhaltes regellos durcheinander liegen, so haben wir gleichfalls etwas Ganzes, aber wir werden darin nichts Vollkommenes erblicken; wir werden vielmehr den gegentheiligen Eindruck haben. Wenn dagegen diese Bücher in Ordnung gebracht, wenn sie nach einem bestimmten Plane und nach einem bestimmten Maßstabe ausgeschieden sind, und jedem derselben jene Stelle angewiesen ist, die es jenem Plane und Maßstabe gemäß haben soll: dann wird Jedermann, welcher die Gesammtheit dieser also disponirten Bücher überblickt, den Eindruck gewinnen, daß hier etwas Vollkommenes, ein vollkommenes Ganzes vorliege.

3. Die Schönheit aber ist der Abglanz der Vollkommenheit. Folglich verknüpft sich mit dem Begriffe der Ordnung zugleich auch der Begriff der Schönheit. Was geordnet ist, ist auch schön. Mit Recht sagt der heil. Augustin: Nihil est ordinatum, quod non sit pulchrum [1]). Darum erregt denn auch die Ordnung, wo immer sie an unsere Erkenntniß herantritt, unser ästhetisches Wohlgefallen, während alle Unordnung uns schon deshalb, weil sie Unordnung ist, als etwas Häßliches mißfällt. Allerdings knüpft sich der Begriff der Schönheit nicht ausschließlich an den Begriff der Ordnung. Der Satz: Quod est ordinatum, est pulchrum ist zwar vollkommen wahr, nicht aber der Satz: Pulchrum est id, quod est ordinatum. »Non convertitur.« Denn Vollkommenheit ist nicht einzig dort gegeben, wo Ordnung ist; der Begriff der Vollkommenheit ist ein weiterer Begriff als der der Ordnung, und ist daher nicht auf diese allein beschränkt. Folglich gilt das Gleiche vom Begriffe der Schönheit.

4. Knüpft sich nun aber der Begriff der Schönheit doch auch an den Begriff der Ordnung, so folgt daraus, daß der Begriff der Schönheit auch Anwendung finden müsse auf das Universum, in seiner Totalität genommen, auf die Gesammtheit der geschöpflichen Dinge als solche. Der Begriff der Ordnung ist nämlich im Universum vollkommen realisirt. Alle Weltwesen sind von Gott nach einem bestimmten einheitlichen Plane und Maßstabe derart zu einander disponirt, daß sie mit einander ein großes, einheitliches Ganzes bilden, in welchem jedem Wesen und jeder Art von Wesen der ihrer Natur und Bestimmung entsprechende Platz angewiesen ist, damit sie durch harmonisches Zusammenwirken mit einander einen einheitlichen Zweck realisiren, welcher kein anderer ist, als die Verherrlichung Gottes. Wo aber Ordnung ist, da ist Schönheit. Folglich ist auch dem Universum, in seiner Ganzheit genommen, Schönheit zuzuschreiben, und die Griechen hatten Recht, wenn sie von diesem Gesichtspunkte aus das Universum mit dem Namen „Kosmos“ bezeichneten. Wer könnte auch dem Universum die Schönheit absprechen? Schon der Anblick des gestirnten Himmels macht auf uns den Eindruck unvergleichlicher Schönheit, und je mehr wir in die Betrachtung der großartigen Ordnung, welche uns im Universum entgegentritt, uns vertiefen, um so mehr verstärkt sich dieser Eindruck.

---

1) De vera relig. c. 41, n. 77. 78.

5. Die allgemeine Weltordnung ist eine in sich einheitliche; sie gliedert sich aber wiederum in drei besondere Ordnungen ab: in die Ordnung der reinen Geister (der Engel), in die Ordnung der Naturwesen (Naturordnung), und endlich in die menschheitliche Ordnung. Es sind nämlich die rein geistigen Wesen geordnet, indem sie in neun Engelchören sich gegenseitig abstufen; es sind die Naturwesen in die Bande einer allumfassenden Ordnung geschlagen; es findet sich endlich auch im Schoße des Menschengeschlechtes eine durchgreifende Ordnung, welche namentlich in den ethischen Instituten der Familie, des Staates und der Kirche zum Ausdruck kommt. Und wie daher an die Weltordnung im Allgemeinen der Begriff der Schönheit sich knüpft, so muß er sich auch an diese Sonderordnungen, in welche jene sich abgliedert, anknüpfen. Auch die Ordnung der Geister, auch die Naturordnung, auch die menschheitliche Ordnung, repräsentirt in Familie, Staat und Kirche, haben eine ihnen eigenthümliche Schönheit. Namentlich ist es unter den letzteren die Kirche, welche, weil vom übernatürlichen Leben durchdrungen, in wunderbarer Schönheit strahlt, und alle menschheitlichen Ordnungen hienieden überstrahlt[1]).

---

1) Die Schönheit der christlichen Kirche schildert Dursch (Aesth. S. 103 f.), wie uns scheint in treffender Weise folgendermaßen: „Wunderbar schön ist das Himmelreich, welches Christus auf Erden gegründet hat. Unzählige Geister bilden einen Bund, die im Glauben an Christus die Wahrheit erkannt haben, die aus reinster Liebe in Friede und Eintracht zusammenwirken, deren Sinnen und Streben von der Erde weg auf das Ewige und Göttliche gerichtet ist; voll Liebe, Demuth, Gehorsam, Dankbarkeit und Freude vereinigen sie sich und schauen sammt und sonders auf zu der Quelle alles Lebens und Segens... In der Kirche ist das Leben und Wirken des Menschen als Christen ein wahres, wirkliches und heiliges; denn das Leben der Kirche ist ein heiliges ... Die Kirche gleicht einem Baume, der stets seinen Lebenssaft in alle Aeste, Zweige, Blätter und Früchte verbreitet. Wie der Baum seiner organischen Einrichtung zufolge dieses thut, so verbreitet die Kirche nach allen Seiten hin Wahrheit und Glauben, Liebe und Thätigkeit, Heiligkeit und Seligkeit. Wie weit erhaben ist aber die Schönheit dieses geistigen Organismus über dem vegetabilischen des Baumes!" Und Jungmann (Aesth. S. 206) sagt ebenso treffend: „Die sichtbare Kirche Christi, das ist das vollendetste, das herrlichste, im eigentlichen Sinne das schönste unter den Werken Gottes in der Zeit. Der König über die Könige, der Sohn Gottes, hat sie um den Preis seines Lebens sich erworben, hat durch sein Blut sie mit der Fülle himmlischer Schönheit übergossen; was immer es Gutes, Großes, der Liebe Werthes unter dem Himmel gibt, das hat er in ihrem Schoße geborgen, das hat er ihren reinen Händen übergeben. Mit ihrem Schatze übernatürlicher Erkenntniß und himmlischer Gnaden, mit ihren Sacramenten und ihrem Priesterthum und ihrem Segen, unüberwindlich durch Gottes Kraft, unsterblich durch den Geist des Ewigen, aus dem sie lebt, in der Mitte des rastlos Wechselnden wechsellos, Angesichts des immer unstet sich Aendernden unveränderlich, wie das Wort dessen, der nie sich ändert, die Hüterin des Rechtes und der Sitte und der Wahrheit, das Bild der Einen untheilbaren Dreifaltigkeit durch die unlösbare Einheit ihres Glaubens und ihrer Lehre, ihrer Hierarchie und ihres Opfers, Herrscherin im Reiche der Geister, in ihrer Hand den Oelzweig des Friedens und der Vergebung, den Kranz von Martyrerpalmen und jungfräulichen Lilien und den Lorbeer heiliger Wissenschaft um ihre Stirn gewunden: so steht sie, die würdige Braut des Schönsten unter den Menschenkindern, „als Königin zu seiner Rechten in goldburch-

6. Nach diesen Bestimmungen über das Verhältniß zwischen Schönheit und Ordnung haben wir nun noch zu reflectiren auf den Begriff des ästhetischen oder Schönheitsideales.

VIII. Das ästhetische oder Schönheitsideal.

§. 30.

1. Man hat den Begriff des Schönheitsideales so gefaßt, daß man darunter jenes Wesen verstand, welches unter allen anderen Wesen dieser Welt auf der höchsten Stufe der Schönheit steht, das also das schönste von allen ist. Und da auf der höchsten Stufe der Schönheit unter allen Wesen dieser sichtbaren Welt der Mensch steht, so ging man zu der Folgerung fort, daß das Ideal der Schönheit „der Mensch in seiner vollkommenen Erscheinung" sei. Und auch dabei blieb man nicht stehen. Man nahm weiter an, daß unter den beiden Geschlechtern das Weib es sei, welches den Mann an Schönheit überragt. Und daraus schloß man denn zuletzt, daß „das Weib in seiner vollkommenen Erscheinung" („das ewig Weibliche") als das Ideal der Schönheit zu betrachten sei. (Schiller.)

2. Aber in diesem Sinne kann der Begriff des Schönheitsideales nicht gefaßt werden. Und dies zwar schon aus dem Grunde, weil mit dem Begriffe des Ideals sich immer der Begriff des Vorbildes verbindet, das nachgeahmt werden kann und soll. Nur auf ein solches Wesen wenden wir den Begriff des Ideales an, welches Gegenstand der Nachahmung, der Nacheiferung sein, und dem durch die gedachte Nachahmung und Nacheiferung wenigstens nahe gekommen werden kann und soll. Die menschliche Schönheit kann aber für die übrigen Wesen dieser Welt nicht Gegenstand der Nachahmung sein; sie kann sich zu ihnen nicht als Vorbild verhalten. Denn jede Art von Wesen hat ihre eigenthümliche Schönheit, wie sie ihrer Natur entspricht; über den Bereich dieser ihnen eigenthümlichen Schönheit können jene Wesen sich nicht erheben; die Schönheit der einen Art kann nicht in der Schönheit einer anderen Art das Vorbild ihrer Nachahmung finden.

3. Um den Begriff des ästhetischen oder Schönheitsideals sachgemäß zu bestimmen, müssen wir füglich von dem Begriffe des Ideals überhaupt ausgehen. Der Begriff des Ideals im Allgemeinen nun kann im objectiven und im subjectiven Sinne gefaßt werden:

a) Im objectiven Sinne nennen wir ein Ideal ein solches Wesen, welches eine Vollkommenheit, um welche es sich handelt, in ungewöhnlich hohem Grade besitzt, so daß es in Bezug auf diese Vollkommenheit alle anderen Wesen

---

wirktem, vielfarbigem Prachtgewande," (Ps. 44, 10), „schön wie der Mond, wie die Sonne herrlich" (Cant. 6, 9) im Lichte reiner Gottesliebe und jeglicher Tugend, „und ihre Schönheit liebt der König" (Ps. 44, 12).

seiner Art hoch überragt, und diesen daher als **Vorbild** in der Erstrebung jener Vollkommenheit dienen kann[1]).

b) Im **subjectiven** Sinne dagegen ist das, was wir Ideal nennen, eine Schöpfung unseres Geistes. Wenn wir nämlich ein Wesen so **denken**, daß wir ihm eine gewisse Vollkommenheit in einem das gewöhnliche Maß weit übersteigenden Grade zutheilen, dann bilden wir uns damit selbst in unserem Geiste ein Vorbild, das für uns Gegenstand der Nachahmung und der Nacheiferung sein kann. Das ist dann ein Ideal, im subjectiven Sinne gefaßt. In diesem Sinne ist also Ideal ein Bild, das als unser eigenes Werk in unserem Geiste haftet, und unsere Thätigkeit in der durch es bezeichneten Richtung sollicitirt[2]).

4. Dieses vorausgesetzt läßt sich nun die oben gestellte Frage, was unter **Schönheitsideal** zu verstehen sei, erledigen. Wenn es sich um das Schönheitsideal handelt, so kann hier der Begriff des Ideals **nicht** im **objectiven** Sinne genommen werden. Würde er im objectiven Sinne genommen, so wäre ein Schönheitsideal ein solches Wesen, das sich einer hohen, das gewöhnliche Maß weit übersteigenden Schönheit erfreute, und daher für andere Wesen seiner Art ein Vorbild der Nacheiferung sein könnte. Nun kann es allerdings, wenn es sich speciell um die **ethische** Schönheit handelt, solche Schönheitsideale geben, die als solche für andere ethische Wesen Vorbild der Nachahmung und der Nacheiferung zu sein geeigenschaftet sind, eben weil die ethische Schönheit von dem freien Willen des Menschen abhängt, in so fern sie durch freie Entfaltung des ethischen Lebens erreicht werden kann und soll. Christus als Mensch, seine heilige Mutter, die Heiligen der Kirche werden immer, wie als Ideale überhaupt, so auch als Ideale ethischer Schönheit gelten müssen. Aber das ist es nicht, was man in der **Aesthetik** unter Schönheitsideal zu verstehen hat.

5. Will man den Begriff des Schönheitsideales in dem Sinne, wie er in der **Aesthetik** mit Rücksicht auf die schöne Kunst zu fassen ist, bestimmen, dann muß man den Begriff des Ideals im **subjectiven** Sinne nehmen, so nämlich, wie das Ideal eine Schöpfung unseres eigenen Geistes ist. Darnach entsteht das Schönheitsideal in unserem Geiste dadurch, daß wir einem Wesen die seiner Natur und Bestimmung entsprechende Schönheit in einem hohen, das gewöhnliche Maß weit übersteigenden Grade zutheilen, es also mit einer Schönheit ausgestattet denken, die in der gewöhnlichen Wirklichkeit gar nicht vorkommt. Dadurch, daß wir die gedachte Operation in unserem Geiste vor-

---

1) So erblicken wir z. B. in Job ein Ideal der Geduld, in Abraham ein Ideal des Gehorsams, in der Mutter des Herrn ein Ideal der Reinheit, weil sie diese Vollkommenheiten in einem das gewöhnliche Maß weit übersteigenden Grade besaßen, und uns daher in Bezug auf die gedachten Vollkommenheiten als Vorbilder dienen können.

2) So bildet sich z. B. der Jüngling ein Ideal eines Priesters, indem er den Priester sich im höchsten Maße ausgestattet denkt mit all jenen Vorzügen, die ihn in Kraft seiner Stellung und seines Amtes auszeichnen sollen. Und dieses Ideal strebt er dann an, d. h. er sucht es in seiner eigenen Person zu realisiren.

nehmen, „idealisiren“ wir jenes Wesen, und schaffen damit in uns ein Bild, in welchem das gedachte Wesen in der ganzen Fülle der ihm entsprechenden Schönheit vor unserer Seele steht. Und das ist dann das Schönheitsideal in dem Sinne, wie es die Aesthetik zu fassen hat, weshalb es denn auch „ästhetisches“ Ideal genannt wird. Dieses Ideal bildet dann für den Künstler das Vorbild, welches er in der Ausübung seiner Kunst anstrebt, in so fern er selbes im Kunstwerke zu realisiren sucht, wie wir später sehen werden.

6. Zur Schaffung eines solchen ästhetischen Ideals sind nun aber folgende Bedingungen erforderlich:

a) Vor Allem muß derjenige, welcher ein ästhetisches Ideal schaffen soll, befähigt und veranlagt sein dazu, dasjenige, was ihm in der gemeinen Wirklichkeit vor Augen tritt, zu idealisiren. Und dazu gehört ein geweckter Geist, eine lebhafte und reiche Phantasie und ein, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, ideal angehauchtes und erregbares Gemüth. Nur wer durch diese Vorzüge sich auszeichnet, vermag zu idealisiren; nur er findet in sich auch den Drang, nicht bei dem Gewöhnlichen stehen zu bleiben, sondern Ideale zu bilden. Menschen mit stumpfem Geiste, mit trockener Phantasie, mit lethargischem, phlegmatischem oder rohem Gemüthsleben haben, wie überhaupt keine, so auch keine ästhetischen Ideale. Ihr inneres Leben wickelt sich ebenso, wie ihr äußeres, ganz im Kreise des Gewöhnlichen ab. Sie finden in sich keinen Impuls, sich zu Höherem zu erheben, und haben dafür auch kein Interesse. Also der Mensch muß idealisiren können, wenn er es zu einem ästhetischen Ideal bringen soll.

b) Dann aber muß auch dasjenige, worauf die idealisirende Thätigkeit sich richtet, seiner Natur nach so beschaffen sein, daß es sich idealisiren läßt. Ganz untergeordnete und gewöhnliche Dinge lassen sich, für sich allein genommen, wohl kaum idealisiren; wenigstens ist es sehr schwer und fällt vielfach sogar in's Lächerliche. Es muß über dem, was idealisirt werden soll, schon an sich ein gewisser idealer Hauch schweben, wenn es fähig sein soll, idealisirt zu werden. Je edler und vornehmer daher ein Wesen an sich ist, auf einer je höheren Stufe wesentlicher Vollkommenheit es steht, um so leichter und besser läßt es sich idealisiren. Und eben deshalb ist der Mensch, das edelste und vornehmste Wesen dieser sichtbaren Welt, auch zumeist und in erster Linie dazu fähig und geeigenschaftet, den Vorwurf eines ästhetischen Ideals zu bilden, oder mit anderen Worten: er läßt sich am leichtesten idealisiren.

7. In der Bildung ästhetischer Ideale sind aber die Menschen durch mancherlei Ursachen beeinflußt, und darum sind diese Ideale bei Verschiedenen sehr verschieden. Die Art und Weise, wie sich das geistige und ethische Leben der Einzelnen gestaltet, die Richtung, die es nimmt, die Gemüthsart, von welcher es getragen wird: all das fließt ein auf die Beschaffenheit der ästhetischen Ideale, die sie sich bilden. Namentlich ist es die religiöse Anschauung, in deren Atmosphäre die Menschen leben, welche bestimmend einwirkt auf die Art und Weise, wie sich ihre ästhetischen Ideale gestalten. Die ästhetischen Ideale, die

unter dem Einflusse der antik heidnischen religiösen Anschauung entstanden, sind, wie wir seiner Zeit sehen werden, grundverschieden von denen, welche unter dem Einflusse der christlichen Religion sich gebildet haben. Kaum weniger fließt auf die Beschaffenheit der ästhetischen Ideale ein die Verschiedenheit der Race und Nationalität.

8. Selbstverständlich sind diese verschiedenen Ideale nicht alle gleichberechtigt und gleichwerthig. Es kommt vielmehr vor Allem darauf an, ob das Ideal dem Gegenstande, der idealisirt wird, angemessen sei oder nicht, ob es ihm mehr oder minder angemessen sei. Ist es ihm nicht angemessen, dann ist es unberechtigt; ist es ihm weniger angemessen, dann verliert es auch an Werth. Sodann ist ein Ideal aber auch stets an den Maßstab der Gesetze der Schönheit zu halten, und darnach zu prüfen. Und je nachdem es dann mit diesen Gesetzen übereinstimmt oder nicht, muß über dessen Berechtigung, und je nachdem es mehr oder weniger damit übereinstimmt, über dessen Werth geurtheilt werden.

9. Das ästhetische Ideal verhält sich aber nicht blos vorbildlich für die künstlerische Thätigkeit, sondern es bildet für den Einzelnen auch wieder eine Norm oder einen Maßstab, nach welchem er über die Schönheit eines Werkes urtheilt. Das heißt: nach dem Ideal, das wir uns von einem Gegenstande gebildet haben, urtheilen wir auch über die Schönheit eines Werkes, das diesen Gegenstand künstlerisch darstellt. Dieses Urtheil kann richtig oder unrichtig sein, je nachdem das Ideal, das wir uns gebildet, dem Gegenstande angemessen ist oder nicht, mit den Gesetzen der Schönheit in allweg übereinstimmt oder nicht. Deshalb dürfen wir auch die Schönheit eines Werkes nie ausschließlich von dem Standpunkte unseres Ideals aus beurtheilen, weil unter dieser Voraussetzung unser Urtheil leicht ein unrichtiges und ungerechtfertigtes sein könnte.

10. Damit sind die maßgebenden Bestimmungen über die Schönheit im Allgemeinen erschöpft. Wir müssen nun übergehen zur Bestimmung der übrigen kalleologischen Begriffe.

Dritter Abschnitt.

Die übrigen kalleologischen Begriffe.

I. Die Erhabenheit.

1. Die Erhabenheit im Allgemeinen.

§. 31.

1. Die Ansichten über das Wesen des Erhabenen sind kaum minder verschieden, als die über das Wesen des Schönen. Die sensualistische Doktrin leitet den Begriff des Erhabenen wie den des Schönen aus einer eigenthümlichen physiologischen Einwirkung eines Gegenstandes auf gewisse innere Organe unseres Leibes ab. Diese Ansicht bedarf im Hinblick auf unsere bisherigen Ausführungen wohl keiner weiteren Widerlegung[1]). Kant nennt einen solchen Gegenstand erhaben, der über unsere Combination so weit hinausliegt, daß keine Beziehung auf Zweckmäßigkeit möglich ist. Diese Definition stimmt mit seiner Definition der Schönheit überein, kann aber ebensowenig auf Wahrheit Anspruch machen, wie letztere, weil dadurch das Erhabene ebenso in der reinen Subjectivität sich verflüchtigt, wie das Schöne. Nach Vischer, welcher, der Hegel'schen Schule angehörend, das Schöne als die Idee in der Erscheinung auffaßt, ergibt der

---

1) Um von der inneren Unhaltbarkeit dieser Doktrin sich zu überzeugen, dürfte es genügen, folgende Stelle aus Burke's „Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen" zu lesen: „So wie es für die gröberen Muskeln unseres Organismus," sagt Burke, „einer angemessenen Uebung und Anstrengung bedarf, wenn ihre Festigkeit und Kraft nicht erschlaffen soll, ebenso müssen auch die feineren Theile und die zarten inneren Organe unseres Leibes, durch welche die Einbildungskraft und wahrscheinlich auch der Verstand wirksam ist, bis auf einen gewissen Grad erschüttert und in Bewegung gesetzt werden, wenn sie in der gehörigen Verfassung bleiben sollen. So wie nun aber die gröberen Theile unseres Leibes durch gewöhnliche Arbeit geübt werden, so bildet eine gewisse Art von Schrecken die Uebung für die feineren Theile. Wenn nämlich der Schmerz oder der Schrecken so gemäßigt ist, daß er nicht wirklich und unmittelbar schädlich wird, wenn der Schmerz nicht bis zur wirklichen Zerrüttung der körperlichen Theile geht, und der Schrecken nicht zu dem thatsächlichen Untergange der Person in Beziehung steht: alsdann sind diese Erschütterungen, da sie die feineren oder gröberen Gefäße von gefährlichen und lästigen Verstopfungen reinigen, im Stande, angenehme Empfindungen zu erregen: nicht Lust, sondern eine Art von wohlthuendem Schauer, eine gewisse Ruhe, die mit Schrecken vermischt ist. Alles nun, was ein angenehmes Gefühl dieser Art erregt, d. h. Alles, was in irgend einer Weise geeignet ist, die Vorstellungen von Furcht oder Gefahr zu erregen, mithin Alles, was auf irgend eine Weise schrecklich ist oder mit schrecklichen Gegenständen verwandt, oder was auf eine dem Schrecken ähnliche Art auf die Seele wirkt; all das ist erhaben oder die Quelle des Erhabenen."

Ueberschuß der Idee über die Erscheinung das Erhabene, während dagegen der Ueberschuß der Erscheinung über die Idee das Komische erzeugt. Mit solchen räthselhaften Aussprüchen sich abzufinden, müssen wir Anderen überlassen.

2. Jungmann, welcher den Begriff der Schönheit aus einer bestimmten Beziehung, in welcher die Dinge in Kraft ihrer Gutheit zu unserer Subjectivität stehen, ableitet, stellt sich auch in der Definition des Erhabenen auf diesen Standpunkt. Die Erhabenheit einer Erscheinung, sagt er, ist „jene Beschaffenheit derselben, vermöge deren sie dazu angethan ist, in dem endlichen Geiste den lebhaften Gedanken an den unendlichen Geist, und dadurch ein gemischtes Gefühl der Ehrfurcht und der Freude hervorzurufen[1])." Also die Wirkung, die eine Erscheinung in uns hervorruft, oder das Verhältniß, in welchem eine Erscheinung zu unserer Subjectivität steht, gilt hier als maßgebend für die Definition des Erhabenen, gleichwie für die des Schönen.

3. Allein Jedermann muß sehen, daß mit dieser Definition über das Wesen des Erhabenen durchaus keine Aufklärung gegeben sei. Wenn gesagt wird, die Erhabenheit sei jene Beschaffenheit einer Erscheinung, in Kraft welcher diese dazu geeigenschaftet ist, im endlichen Geiste den lebhaften Gedanken an den unendlichen Geist hervorzurufen, u. s. w., so muß Jedermann fragen: Was ist denn das für eine Beschaffenheit? Gerade um diese Beschaffenheit handelt es sich ja bei der Definition der Erhabenheit, und so lange nicht erklärt ist, worin denn diese „Beschaffenheit" bestehe, ist keinerlei Aufschluß gegeben über das Wesen der Erhabenheit; der Begriff der letzteren steht noch aus. Also die Wirkung, welche die Erkenntniß des Erhabenen in uns hervorbringt, verständigt uns über das Wesen des Erhabenen noch in keiner Weise, so wenig als uns die Wirkung, welche die Erkenntniß des Schönen in uns hervorruft, uns noch über das Wesen der Schönheit verständigt.

4. Wenn wir zu einer befriedigenden Definition des Erhabenen und der Erhabenheit gelangen wollen, dann müssen wir die Ratio sublimitatis in gleicher Weise, wie die Ratio pulchritudinis im Objecte selbst suchen, nicht einzig und allein in dessen Beziehung zu unserer Subjectivität. Die Erhabenheit muß als eine objective Eigenschaft jener Wesen oder Erscheinungen, die wir erhaben nennen, betrachtet werden, und zwar als eine solche, die ihnen formaliter inhärirt. Denn alle Gründe, welche für den objectiven Charakter der Schönheit sprechen, sprechen auch für den objectiven Charakter der Erhabenheit. Und wie ferner die Schönheit nicht eine sinnenfällige, sondern vielmehr eine übersinnliche Eigenschaft der Dinge ist, d. i. eine solche, die zwar in einer sinnenfälligen Erscheinung sich offenbaren kann, an sich aber nicht unter die sinnliche Wahrnehmung fällt, sondern blos der Vernunft zugänglich ist, so muß das Gleiche auch von der Erhabenheit gelten.

5. Fragen wir nun aber, worin denn diese Eigenschaft bestehe, so ist es unstreitig, daß der Begriff der Erhabenheit sich an den Begriff hervorragender Größe anknüpft. Nur wenn etwas groß ist, und zwar so groß,

---

1) Aesth. S. 223.

daß im Vergleich mit ihm wir selbst mit allem Anderen als klein und unbedeutend erscheinen, ja ihm gegenüber gleichsam verschwinden, nur dann nennen wir es erhaben, theilen ihm also die Eigenschaft der Erhabenheit zu. Denn es „erhebt" sich, was seine Größe betrifft, hoch über uns. Dadurch imponirt es uns, und ruft in uns das Bewußtsein unserer Kleinheit ihm gegenüber wach. Doch hat dieses Bewußtsein für uns nichts Drückendes; im Gegentheil, indem jene Größe uns zum Bewußtsein kommt, zieht sie uns gleichsam zu sich empor und erregt in Folge dessen unser Wohlgefallen.

6. In der That, Niemand denkt, wenn er das Wort „erhaben" hört oder ausspricht, oder wenn er ein Wesen oder eine Erscheinung als erhaben bezeichnet, daran, daß das Erhabene deshalb erhaben sei, weil es geeigenschaftet ist, den lebhaften Gedanken an den unendlichen Geist in uns hervorzurufen. Letzteres mag ja hin und wieder geschehen, wenn eine erhabene Erscheinung uns vor die Seele tritt; es geschieht aber jedenfalls nicht immer, und wenn es geschieht, so gilt uns auf *diesen* Grund hin die Erscheinung nicht als erhaben; wir erkennen vielmehr sehr gut, daß dies erst die *Folge* davon sei, daß jene Erscheinung als erhaben vor unsere Erkenntniß tritt. Dagegen denkt Jedermann, wenn er etwas erhaben nennt, an etwas *Großes*, an etwas, was durch seine Größe imponirt und uns in Schatten stellt. Das ist also jedenfalls der Begriff, welcher sich nach der allgemeinen Auffassungsweise mit dem Worte „erhaben" stets verbindet.

7. Diese hervorragende Größe, mit welcher sich der Begriff der Erhabenheit verbindet, ist nun aber nicht zu fassen als hervorragende *physische* Größe. Die physische Größe ist hier nicht maßgebend. Die physische Größe ist ja nicht eine übersinnliche Eigenschaft der Dinge, und nur als solche ist die Erhabenheit zu denken. Das physisch Große als solches imponirt uns geistig nicht; es ruft in uns nicht das Bewußtsein unserer Kleinheit hervor, da wir ja in Kraft unseres geistigen Wesens uns stets hoch erhaben über dasselbe fühlen. Niemanden kommt es in den Sinn, einen Riesen wegen seiner hervorragenden Körpergröße, oder ein hohes Gebirge blos um dieser seiner Höhe willen, als erhaben zu bezeichnen. Wir staunen über die Höhe eines Gebirges, aber wir sind weit entfernt, es deshalb für erhaben zu halten; an *diesen* Begriff denken wir hiebei nicht.

8. Die hervorragende Größe, an welche sich der Begriff der Erhabenheit knüpft, muß vielmehr *idealer* Natur sein, sie darf nicht blos unser sinnliches Wahrnehmungsvermögen, sie muß vielmehr unsere Vernunft, unseren Geist ansprechen. Idealer Natur ist sie aber nur dann, wenn sie an die *ideale Vollkommenheit*, die in einem Wesen oder in einer Erscheinung zur Offenbarung kommt, sich anknüpft. Nur was in Kraft einer hohen idealen Vollkommenheit, die ihm eigen ist, oder die darin sich offenbart, in hervorragender, imposanter Größe uns vor Augen tritt, nur das können wir als erhaben bezeichnen. So knüpft sich die Erhabenheit ebenso wie die Schönheit an die (ideale) Vollkommenheit jener Wesen oder Erscheinungen, die hier in Frage kommen. Erhaben wäre sonach dasjenige was in Kraft einer hohen idealen Vollkommenheit,

die ihm eigen ist, oder die darin sich offenbart, so groß und imponirend uns gegenübertritt, daß wir ihm gegenüber gleichsam verschwinden.

9. Doch ist damit der Begriff der Erhabenheit noch nicht vollständig festgestellt. Die Erhabenheit knüpft sich wohl allerdings an die ideale Vollkommenheit, so fern sie in imposanter Größe vor unsere Erkenntniß tritt; aber sie fällt doch mit dieser nicht einfach in Eins zusammen. Wie nämlich die Schönheit nicht einfach die Vollkommenheit, sondern vielmehr der Glanz, die „Ausstrahlung" der inneren Vollkommenheit eines Wesens ist, so muß das Gleiche auch von der Erhabenheit gelten. Die Gründe hiefür sind hier wie dort die analogen. Die Ratio sublimitatis liegt also analog der Ratio pulchritudinis in dem imponirenden Glanze, welchen ein Wesen oder eine Erscheinung in Kraft der hervorragenden Größe idealer Vollkommenheit, die ihm eigen ist oder darin sich offenbart, um sich verbreitet. Erhaben ist darnach dasjenige, was in Kraft hoher idealer Vollkommenheit, die ihm eigen ist oder die in ihm sich offenbart, den Glanz imposanter Größe um sich verbreitet, so daß Alles vor ihm zurücktreten muß; und Erhabenheit in abstracto genommen, ist der Glanz dieser imposanten Größe selbst.

10. Nach dieser unserer Auffassung sind demnach der Begriff der Erhabenheit und der Begriff der Schönheit nicht zwei disparate Begriffe. Die Erhabenheit ist vielmehr nur eine eigenthümliche Form oder Erscheinungsweise der Schönheit überhaupt. Da die ideale Größe, deren Ausstrahlung die Erhabenheit ist, in der (idealen) Vollkommenheit des Wesens oder der Erscheinung, die wir erhaben nennen, gründet, so ist der Abglanz dieser Größe zugleich auch Abglanz jener Vollkommenheit. Und darin besteht eben die Schönheit. Alles Erhabene ist daher auch schön, wenn auch nicht umgekehrt alles Schöne erhaben ist. Eine vollständige Trennung beider Begriffe ist unzulässig.

11. Halten wir nun daran fest, dann ergeben sich uns daraus folgende weitere auf den Begriff der Erhabenheit bezügliche Bestimmungen:

a) Die Erhabenheit ist, wie die Schönheit, formales Object nicht des Begehrungs-, sondern des Erkenntnißvermögens. Ist nämlich die Erhabenheit nur eine besondere Form oder Erscheinungsweise der Schönheit, so muß von dem Erhabenen das Gleiche gelten, wie vom Schönen überhaupt. Respicit vim cognoscitivam, non vim appetitivam.

b) Nur mittelbar und indirect steht das Erhabene in Beziehung zum Begehrungsvermögen oder zum Gemüthe. Und dies zwar in zweifacher Weise:

α) Für's Erste erregt die Erkenntniß des Erhabenen, wie die Erkenntniß des Schönen überhaupt als Bonum intellectus in unserm Gemüthe ästhetisches Wohlgefallen, das zugleich ästhetischen Genuß involvirt. In dieser Beziehung ist zwischen dem Schönen und Erhabenen kein Unterschied.

β) Für's Zweite zieht das Erhabene, wenn es an unsere Erkenntniß herantritt, unsere Ehrfurcht und Bewunderung auf sich; mit anderen Worten:

das Erhabene ist für uns auch Gegenstand der Ehrfurcht und Bewunderung. Und das ist es, was das Erhabene im Unterschiede vom Schönen überhaupt charakterisirt, in so fern man dabei die Wirkung beider auf unser Gemüth im Auge hat.

Das Erhabene gefällt uns demnach, weil es schön ist; aber es gefällt uns nicht blos, sondern wir blicken auch mit Ehrfurcht und Bewunderung zu ihm auf, eben weil es mit imposanter Größe an unsere Erkenntniß herantritt.

12. Gilt das Gesagte von der Erhabenheit im Allgemeinen, so müssen nun aber in Bezug auf die Erhabenheit wiederum gewisse Unterscheidungen gemacht werden.

2. Absolute und relative Erhabenheit. Das Erhabene in der Natur und das ethisch Erhabene.

§. 32.

1. Vor Allem ist hier wiederum zu unterscheiden zwischen dem absolut und relativ Erhabenen. Die absolute Erhabenheit kommt Gott und nur Gott zu; er ist wie absolute Schönheit, so auch absolute Erhabenheit. Gott ist in Kraft seiner unendlichen Vollkommenheit so groß, daß ihm gegenüber alles Geschöpfliche als klein und gering erscheint, ja nahezu verschwindet. Im Hinblick auf den imponirenden idealen Glanz, welchen diese unendliche Größe der göttlichen Vollkommenheit um sich verbreitet, muß also Gott, wie als der unendlich Große, so auch als der unendlich Erhabene bezeichnet werden. Und diese seine Erhabenheit ist eine absolute, weil er sie aus sich und durch sich allein besitzt. Eben darum ist denn Gott für uns auch Gegenstand der höchsten Ehrfurcht und Bewunderung.

2. In seiner unendlichen Erhabenheit ist nun aber Gott, ebenso wie in seiner unendlichen Schönheit überhaupt, in diesem gegenwärtigen Leben unserer Erkenntniß nicht unmittelbar zugänglich. Unmittelbar werden wir die Erhabenheit Gottes erst erkennen, wenn wir im jenseitigen Leben zur Anschauung Gottes gelangt sein werden. Aber sie ist unserer Erkenntniß im gegenwärtigen Leben auch nicht gänzlich verschlossen. Wir erkennen sie wenigstens mittelbar und indirect aus den Werken Gottes; denn in diesen offenbart sich wie die Schönheit, so auch die Erhabenheit Gottes. Sie offenbart sich überall, wo in der Natur oder in der Menschengeschichte das Walten einer alle unsere beschränkte Einsicht überragenden Weisheit, eine das Maß menschlicher Güte unendlich übersteigende Liebe, eine unsere schwache Kraft hoch übertreffende Macht sich kundgibt. Aus der Offenbarung dieser Weisheit, Liebe und Macht in den Werken Gottes erwächst uns die Idee der göttlichen Erhabenheit; im Angesichte dieser Erhabenheit stehen wir staunend da, und bewundern den Abglanz der göttlichen Größe.

3. Das relativ Erhabene dagegen tritt uns entgegen in der geschöpflichen Welt. Auch geschöpfliche Wesen und geschöpfliche Erscheinungen können erhaben sein, wenn in denselben eine hohe, ideale Vollkommenheit sich offenbart,

in Kraft welcher sie im Glanze einer Größe uns gegenübertreten, welche das gewöhnliche Maß weit übersteigt. Aber nicht aus sich und durch sich sind solche Wesen oder Erscheinungen in der geschöpflichen Welt erhaben; denn wie ihr Sein und ihre Vollkommenheit überhaupt nur eine von Gott participirte ist, so ist auch ihre Erhabenheit nur eine Theilnahme an der göttlichen Erhabenheit. Wir haben somit hier nur etwas relativ Erhabenes, dessen Norm und Maß, wie das des Schönen überhaupt, in der göttlichen Idee gegeben ist.

4. Im Gebiete des relativ Erhabenen wird dann wiederum unterschieden das Erhabene in der Natur, und das ethisch Erhabene.

a) In der Natur tritt das Erhabene sichtbar, hörbar auf, wendet sich überhaupt zunächst an unsere Sinne, und durch diese dann an unsere Vernunft. Das Universum in seinem großartigen Aufbau, den wir mit unserer Vorstellung gar nicht umspannen können, jene kühnen Naturbildungen, denen gegenüber der Mensch in verschwindender Kleinheit erscheint, jene großartigen Naturerscheinungen, in welchen eine Wucht der Naturmächte sich kundgibt, welcher keine menschliche Macht gewachsen ist, und mit welcher im Kampfe jede menschliche Macht unterliegen muß, wie gewaltige Gewitter, tosende Organe, u. s. w., erscheinen in der natürlichen Ordnung erhaben. Jedoch ist es hier — und das ist wohl zu beachten — nicht das Physische als solches, welches den Eindruck der Erhabenheit auf uns macht. Zur Erhabenheit gehört eine ideale Größe, die uns das rein Physische für sich genommen nicht bietet. Als erhaben erscheinen uns jene Naturbildungen und Naturerscheinungen nur in so ferne, als wir sie in Zusammenhang bringen mit der göttlichen Macht und Weisheit, sie also als Offenbarung der unendlichen Macht und Weisheit Gottes betrachten. Wo dieser höhere Gesichtspunkt fehlt, kann von einer Erhabenheit jener Erscheinungen nicht die Rede sein[1]). Spricht man daher von einem „physisch Erhabenen," so ist immer dieser höhere Gesichtspunkt vorausgesetzt; ein „physisch Erhabenes", das solches blos für sich und ohne diesen höheren Gesichtspunkt wäre, gibt es nicht[2]).

---

1) Einen tosenden Orkan z. B., der Alles verschlingt und zerstört, wird Niemand als an sich erhaben bezeichnen; er erfüllt uns vielmehr mit Schrecken und Entsetzen. Nur wenn wir ihn von einem höheren, idealen Gesichtspunkte aus betrachten, wenn wir in ihm eine Offenbarung der unendlichen göttlichen Macht erblicken, welche die Naturmächte überragt, beherrscht, und ihrer als immer bereiter Mittel in souveräner Weise für ihre Zwecke sich bedient, macht die gedachte Erscheinung auf uns den Eindruck der Erhabenheit.

2) Damit stimmt auch Dursch überein. „Wir geben," sagt er (Aesthetik, S. 386), „den großartigen Erscheinungen der Naturkräfte das Prädikat des Erhabenen. Aber wir können es ihnen nur unter der Bedingung geben, daß wir sie als den real gewordenen Willen Gottes betrachten. Beziehen wir die gedachten Erscheinungen nicht auf ein höheres Geistiges, das darin waltet und sich offenbart, so haben sie auch keine ästhetische Bedeutung mehr. Solger hat daher Recht, wenn er sagt: „„Ueberall ist etwas Wirkendes, Thätiges, ein Einwirken des Göttlichen in die wirkliche Welt nöthig,

b) Das **ethisch** Erhabene dagegen tritt zu Tage in der **sittlichen** Größe der vernünftig freien Wesen, zunächst des Menschen. Das ethisch Erhabene ist daher gegeben in der Hoheit der sittlichen Gesinnung, in der Größe und Unwandelbarkeit des sittlichen Charakters, in der imponirenden Größe der sittlichen Kraft, die siegreich über alle Versuchungen hinwegschreitet, und keine auch noch so gewaltigen Hindernisse und Schwierigkeiten scheut, wenn es gilt, das sittlich Gute zum Siege zu bringen [1]). Der wunderbare Glanz einer solchen sittlichen Hoheit und Größe ist es, welcher den Begriff der ethischen Erhabenheit ausmacht. Wenn er vor unserem betrachtenden Geiste sich entfaltet, dann erregt er nicht blos unser ästhetisches Wohlgefallen, sondern wir werden auch mit Ehrfurcht und Bewunderung erfüllt gegen denjenigen, der im Glanze dieser sittlichen Hoheit vor uns steht, und schauen demüthig zu ihm auf, weil wir uns bewußt sind, daß wir in Rücksicht auf diese sittliche Größe tief unter ihm stehen. Wie also das ethisch Schöne, so ist auch das ethisch Erhabene an das sittlich Gute geknüpft; nur ein sittlich guter Charakter kann ethisch erhaben sein.

c) Allerdings hat es nicht an solchen gefehlt, welche annahmen, auch der **Böse** könne in seiner Bosheit erhaben sein. „Das Unmoralische," sagt Nüßlein [2]), „schließt das Erhabene nicht aus. Aller Heroismus trägt das Gepräge des Erhabenen, wenngleich nicht immer den Stempel des Sittlichen. Die Seele des Bösen beweiset Erhabenheit, wenn sie bei ihren unsittlichen Bestrebungen einen Charakter entwickelt, der uns in Staunen setzt, eine Stärke zeigt,

---

um das Erhabene hervorzubringen. Und nicht blos im Göttlichen, sondern ebenso gut auch im Irdischen erscheint das Erhabene unter denselben Bedingungen."" Im Gewitter kommen gewaltige Naturkräfte zur Erscheinung, die durch Entleerung zur Ruhe und zum Frieden zurückkehren, durch Kampf sich in Harmonie auflösen. In so fern nun die Naturkräfte und ihre Wirkungen Gottes Wille sind, erscheint uns im Gewitter Gottes Nahen und Wirken. In so fern wir also alles Leben und Wirken in der Natur auf Gottes Gedanken und Willen zurückführen, erkennen wir auch in der Natur Gottes Walten und Wirken, und darnach bestimmen wir das **Naturerhabene** als diejenigen großartigen und feierlichen Erscheinungen des elementarischen Lebens, welche uns **Gottes Dasein und Walten** in der Natur in auffallender, großartiger Weise darstellen."

1) „Der edle, große, unerschütterliche Charakter," sagt **Lemcke** (Pop. Aesth. Aufl. 5, S. 97), „ist erhaben, jede Ueberzeugungstreue ohne Wanken und Schwanken, die Liebe, die Güte, die Wahrheit u. s. w. ohne Fehl. Der Dulder am Kreuze, der noch die Liebe gegen die, die ihn hassen und tödten, und die Ergebung gegen seinen Gott bewahrt, ist erhaben . . . Der edle Mensch in der Erfüllung seiner Pflicht, handelnd nach Ueberzeugung und Gewissen, der sich vor keiner Gewalt beugt, der weder durch Furcht vor dem Tode oder vor Schmach und Unglück, noch durch Lockungen des äußeren Glückes und Ruhmes sich beirren läßt, nach Recht und Gewissen sich selber treu zu bleiben, und der ruhig seine Pflicht thut, rückt in's Erhabene. Doch muß dabei die Seele frei und nicht etwa durch Haß, Verstocktheit, blinden Fanatismus krank oder stumpf sein; anders fehlt das Schön-Maßvolle, das zum Erhabenen nöthig ist. Der fromme Martyrer, nicht der Fanatiker wirkt erhaben."

2) Lehrbuch der Aesthetik, S. 64. (Aufl. 2).

an deren Felsenbrust alle Pfeile der Gewaltigen abprallen, eine Kühnheit, die jeder, auch der größten Gefahr Trotz bietet, und einen Muth, der eine Alpenkette von Hindernissen siegreich übersteigt; oder wenn sie im Kampfe mit Uebeln eine Standhaftigkeit beweist, die unsere ganze Bewunderung aufregt, oder auch diesen mit einer Unerschrockenheit entgegengeht, die uns staunen macht [1])."

d) Wir können aber dieser Ansicht nicht beistimmen. Im Bösen, mag es in was immer für einer Weise zu Tage treten, offenbart sich keine sittliche Kraft, sondern im Gegentheil sittliche Schwäche. Wer böse ist und Böses thut, der beweist damit, daß er die Herrschaft über seinen Eigenwillen, über seine schlimmen Leidenschaften verloren hat, daß sie ihn beherrschen, während er über selbe herrschen sollte. Er beweist deshalb auch keine Hoheit und Größe der Gesinnung und des Charakters, sondern gerade das Gegentheil. Einen „Heroismus" des Bösen gibt es nicht. Wer zur Ausübung des Bösen, zur Durchsetzung einer bösen Absicht, eines bösen Planes seine ganze Kraft einsetzt und zu diesem Zwecke vor keinem Mittel, auch dem verabscheuungswürdigsten, zurückschreckt: der macht auf uns nicht den Eindruck der Erhabenheit; wir haben für ihn eine ganz andere Bezeichnung: wir nennen ihn ein moralisches „Ungeheuer". Wir haben für ihn keine Ehrfurcht, keine Bewunderung; wir verabscheuen ihn. Es kann ein Künstler, der seine Aufgabe nicht versteht, ein solches moralisches Ungeheuer mit dem Scheine der Erhabenheit umgeben; aber die Täuschung wird in die Länge nicht gelingen; durch den trügerischen Schein der Erhabenheit wird doch immer wieder das moralische Ungeheuer durchgrinsen, und uns mit Eckel und Abscheu erfüllen.

5. Als Variationen des Erhabenen können gelten das Prachtvolle (Prächtige), das Feierliche und das Majestätische.

a) Die Pracht besteht zunächst in reichem Schmucke, der die Sinne fesselt, und prachtvoll nennen wir daher eine stehende, bleibende Erscheinung, so fern sie mit solch reichem Schmucke ausgestattet ist. Soll aber etwas im ästhetischen Sinne prachtvoll sein, dann muß in diesem reichen, glanzvollen Schmucke etwas Erhabenes sich aussprechen. Prachtvoll im ästhetischen Sinne

---

1) Auch Lemcke ist dieser Ansicht. „Das einfach Schlechte oder Böse," sagt er (Pop. Aesth. Aufl. 5, S. 98), ist uns widerwärtig oder verhaßt und gefürchtet; je mehr es gehäuft ist, desto scheußlicher erscheint es uns. Aber sehen wir einen bösen Menschen mit Allem kämpfen, was wir für mächtig erachten, mit der menschlichen Gesellschaft, mit den Ueberzeugungen seiner Zeit, und sehen wir ihn dann auch noch in einen inneren Kampf verwickelt, mit seinem eigenen besseren Ich, mit seinem Gewissen im Zwiespalt — und bäumt er doch gegen Alles sich auf in schwerem Ringen, hält er sich lange Zeit gegen so viele Kräfte, die schon einzeln einen Starken niederwerfen können: dann wird solcher böser Charakter ein Hauptvorwurf für die Schilderung des Erhabenen, dessen Sturz freilich durch die Gerechtigkeit wie durch die Wahrheit verlangt wird. Er wird übermenschlich, weil in seinem furchtbaren Ringen ihm die Kraft fehlt, die gegen Alles Festigkeit verleihen kann, das gute Selbstbewußtsein, das Gewissen, weil dieser treueste Helfer und sicherste Freund sein schlimmster Feind geworden."

ist also ein erhabener Gegenstand, so fern er in schmuckreicher, glänzender Ausstattung uns entgegentritt, wie solches z. B. bei einem gothischen Dome stattfindet.

b) Feierlich dagegen nennen wir eine Erscheinung in der Bewegung, wenn sie prächtig ist und zugleich den Eindruck des Erhabenen macht. Der Gottesdienst z. B. wird feierlich genannt, wenn er in einer Succession von prachtvollen Erscheinungen oder Handlungen sich abwickelt, die erhabene Ideen in glanzvoller Entwickelung darstellen. Wenn also das Prachtvolle etwas Stehendes ist, entfaltet dagegen das Feierliche im Nacheinander durch eine Reihe von Erscheinungen oder Handlungen eine hohe, erhabene Idee.

c) Majestätisch endlich nennen wir dasjenige, was in hoher, erhabener Würde vor unsere Seele tritt. Es kann daher sowohl das Prachtvolle, als auch das Feierliche majestätisch werden, wenn es den Eindruck hoher, erhabener Würde auf uns macht. Ein Tempel ist majestätisch, wenn er als eine würdige Wohnung des Allerhöchsten sich darstellt. Eine Feierlichkeit ist majestätisch, wenn sie das Heilige und Ehrfurchtgebietende auf eine würdevolle Weise versinnlicht. Die höchste Majestät ist Gott, weil er die höchste Würde für sich in Anspruch nimmt [1]).

3. Weitere, an den Begriff des Erhabenen sich anschließende Begriffe.

Das Tragische, das Wunderbare, das Furchtbare.

§. 33.

1. Wenn eine Persönlichkeit von schwerem Unheil betroffen wird, und unter der Wucht desselben erliegt, aber solches Verhängniß mit heroischer Kraft erträgt, um entweder freiwillig damit eine Schuld zu sühnen, oder für einen großen Zweck, für ein hohes Gut sich zu opfern, so nennen wir eine solche Katastrophe tragisch. Das Tragische lehnt sich somit an das Erhabene an, denn das Tragische läßt sich gar nicht denken ohne Hoheit der Gesinnung und ohne sittlichen Heroismus in dem Helden, über welchen die tragische Katastrophe hereinbricht. Würde er sich nicht durch hohe sittliche Kraft auszeichnen, dann würde ihn das tragische Verhängniß nicht blos physisch, sondern auch moralisch zermalmen; er würde im Unglück nicht moralisch sich aufrecht erhalten.

2. Und eben weil das Tragische an das Erhabene sich anlehnt, theilt es mit diesem den Charakter der Schönheit, und erregt unser ästhetisches Wohlgefallen. Der Anblick des Tragischen erfüllt uns zwar mit Furcht vor dem herben Geschick und mit Mitleid für den Helden, der dem tragischen Geschick verfällt. Zugleich zieht es uns aber doch wieder heran zur Achtung des Helden und zur Bewunderung seines Verhaltens, da wir zugleich sehen, wie der Held das

---

1) Vgl. Dursch, Aesthetik, S. 193 ff.

tragische Verhängniß mit hoher sittlicher Kraft erträgt, und zwar nicht etwa aus Eigensinn oder aus stolzer Selbstüberhebung, sondern um des Guten willen, sei es, daß es sich dabei um die Sühnung einer Schuld, oder um einen hohen, erhabenen Zweck handelt, der durch sein tragisches Unglück erreicht werden kann und soll.

3. Mit dem Erhabenen hängt ferner zusammen das Wunderbare. Das Wunderbare, im ästhetischen Sinne genommen, tritt nämlich da hervor, wo eine Verkettung von Ursachen und Wirkungen stattfindet, die wir von dem beschränkten Gesichtskreise unserer menschlichen Einsicht aus nicht zu durchdringen vermögen. Wenn vor unserem Auge Ereignisse sich abwickeln, die zwar allerdings im ursächlichen Verhältnisse zu einander stehen, deren ursächlichen Zusammenhang aber wir mit unserer beschränkten Einsicht nicht zu erfassen vermögen, so daß wir die Art und Weise ihrer Aufeinanderfolge weder zu berechnen, noch zu ahnen, noch zu verstehen vermögen: dann haben wir das Wunderbare. Das Wunderbare weist also stets auf eine hohe und erhabene göttliche Intelligenz hin, deren Wege nicht unsere Wege sind, deren geheimnißvolles Walten alle unsere Berechnungen zu Schanden macht, und die somit in imposanter Hoheit vor unsere Seele tritt. Und gerade das ist der Gesichtspunkt von welchem aus, wie gesagt, das Wunderbare mit dem Erhabenen zusammenhängt.

4. Dagegen ist verschieden von dem Erhabenen das Furchtbare. Das Erhabene steht in freundlichem Verhältnisse zu unserem Geiste und spricht diesen an. Wenn dagegen eine uns feindliche Macht gleich einem maßlosen Ungethüm vor unserem Auge sich aufthut und uns zu zermalmen droht, dann erzittern wir vor ihr, dann wird unser Gemüth mit Furcht und Schrecken erfüllt, dann suchen wir jener Macht zu entfliehen, uns vor ihr zu retten. Das ist das Furchtbare. Es ist daher das Reich der direct und indirect uns bedrohenden Gewalten, des Dunklen, Dämonischen, Gespenstigen u. s. w., worin das Furchtbare sich zeigt. Je mehr Spielraum dabei die Phantasie bekommt, desto furchtbarer der Eindruck. „Das öde Eisgebirge ist furchtbar, in welchem das Leben seine Vernichtung sieht, wäre es ihm anheimgegeben; der Abgrund, für den die Kraft zu klettern oder zu springen nicht reicht, wird furchtbar, und was Alles derart uns maßlos und vernichtend erscheint.“ Natürlich kann kein Eindruck des Furchtbaren entstehen, wenn der Eindruck auf eine dem Furchtbaren nicht zugängliche Seele trifft. Dies findet namentlich dann statt, wenn hoher Muth, oder das Bewußtsein, daß Alles unter der Leitung der göttlichen Vorsehung stehe, das Herz eines Menschen belebt.

5. Verbindet sich mit dem Furchtbaren auch noch das Häßliche, dann wird selbes zum Grausigen, Scheußlichen, Entsetzlichen. „Hier waltet das unserer Natur Todfeindliche, alles, was unter häßlichen Formen maßlos, widersinnig, unerhört, verrucht, dämonisch, satanisch u. s. w. erscheint: die Pest mit ihrer Zerstörung und Verwesung, die Hungersnoth mit ihren Schauerlichkeiten, der Wahnsinn in seiner Vernichtung, schauderhafte Verbrechen, dann alles häßlich Bedrohende in der Natur, dunkle Höhlen etwa voll

Moder mit kriechendem, giftigem Gewürm, das häßliche giftige Gethier überhaupt — kurz wir haben ein wüstes Reich darin vor uns, das wir nur mit Schauder betreten."

II. Die Anmuth.

§. 34.

1. Wenn die Erhabenheit nur eine besondere Form oder Offenbarungsweise der Schönheit überhaupt ist, so gilt das gleiche auch von der Anmuth. Die Schönheit ist die wesentliche Voraussetzung der Anmuth, wie der Erhabenheit. Nur was schön ist, kann auch anmuthig sein. Das Nichtschöne, das Häßliche macht auf uns nie den Eindruck der Anmuth; im Gegentheil, letzteres steht damit in Widerspruch.

2. Anmuth aber ist da gegeben, wo das Schöne die Signatur des Sanften, Zarten, Weichen trägt. Anmuthig nennen wir daher das Schöne, wenn es den milden Schimmer einer gewissen Zartheit, Sanftheit und Weichheit um sich verbreitet, und unter dem Zauber desselben uns vor die Seele tritt. Daraus ist ersichtlich, daß die Anmuth zwar mit der Schönheit sich verbinden kann, daß aber nicht Alles, was schön, deshalb auch schon anmuthig ist. Die Anmuth ist durch die Schönheit bedingt, nicht aber umgekehrt die Schönheit durch die Anmuth. Es kann Etwas volle Schönheit besitzen, ohne doch anmuthig zu sein. Seinen Namen hat das Anmuthige wohl daher, daß die Anmuth, wenn wir sie erkennen oder betrachten, unser Gemüth ganz besonders für sich einnimmt — „anmuthet". Das Anmuthige wird zugleich auch als das Liebliche bezeichnet; wenigstens läßt sich das Liebliche von dem Anmuthigen nur schwer durch charakteristische Merkmale unterscheiden.

3. Die Anmuth verknüpft sich zunächst mit der menschlichen Schönheit. Und da erscheint sie vorerst als leibliche Anmuth. Erfreut sich nämlich ein Mensch in seiner äußeren Gestalt und Erscheinung einer mehr oder minder hervorragenden Schönheit, trägt aber diese leibliche Schönheit etwas Zartes, Weiches, Sanftes in sich, dann ist ein solcher Mensch nicht blos einfach schön, sondern er zeichnet sich auch durch Anmuth aus. Diese leibliche Anmuth treffen wir zumeist beim weiblichen Geschlechte, weshalb schon im gewöhnlichen Leben dem Weibe der Vorzug der Anmuth zuerkannt wird. Bei den Alten wurde daher die Anmuth versinnbildet in den drei „Grazien" — drei weiblichen Gestalten. Im Hinblick hierauf wird denn auch noch heut zu Tage die Anmuth auch als „Grazie" bezeichnet.

4. Höher aber als diese leibliche steht bei dem Menschen die psychische Anmuth. Psychische Anmuth zeigt das Kind, so lange es noch in kindlicher Unschuld und mit unbefangenem kindlichen Sinne dahin lebt, so lange es in ihm noch nicht zur Entzweiung, zum Kampfe zwischen Sinnlichkeit und Vernunft gekommen ist. Psychisch anmuthig ist ein jungfräuliches Herz, das noch durch keinen Flecken sinnlicher Lust verunstaltet und entweiht ist, und in

holder Scham alle Annäherungen der Versuchung von sich weist. Psychische Anmuth erweist ein demüthiges, bescheidenes Gemüth, das seine Vorzüge gar nicht zu kennen scheint, das wenigstens auf selbe kein Gewicht legt, und vor allem Lobe und aller Anerkennung schüchtern zurückweicht. All das macht ja auf uns den Eindruck des Zarten, des Sanften, dem wir wünschen möchten, daß nie der versengende Reif des Bösen seine Blüthe knicken möge.

5. Diese psychische Anmuth, sagen wir, steht ungleich höher, als die leibliche, sie überragt die letztere in demselben Maße, wie der Geist den Leib. Aber nicht blos dieses. Die leibliche Anmuth kann auch erst durch die psychische ihren vollen Werth und ihre volle Bedeutung gewinnen. Das heißt: Nur wenn in der leiblichen Anmuth eines Menschen auch psychische Anmuth sich abspiegelt, nur wenn in ihm die leibliche durch psychische Anmuth gleichsam vergeistigt wird, dann besitzt dieser Mensch den vollen Reiz der Anmuth. Die leibliche Anmuth für sich allein ist Nichts, wenn sie nicht zugleich Spiegel psychischer Anmuth ist [1]). Verbirgt sich unter noch so großer leiblicher Anmuth ein Herz, das in den Banden der Weltlust gefangen liegt, und seine leibliche Anmuth dazu benützt, um mit der Welt und mit der Weltlust zu coquettiren, dann verliert auch diese leibliche Anmuth ihren höheren, idealen Glanz; sie kann dann wohl unseren Sinn berücken, aber ein reines, unverdorbenes Gemüth kann dadurch nicht mehr „angemuthet" werden.

6. Die Anmuth ist jedoch nicht blos auf den Menschen beschränkt; auch in der Natur treffen wir das Anmuthige. Das weite Reich der Natur ist reich an Gestalten und Erscheinungen, welche den vollen Zauber der Anmuth aufweisen. Namentlich ist es die Blumenwelt, in welcher das Anmuthige spielt. Denn gerade unter den Blumen gibt es solche, welche durch eine gewisse Zartheit, Sanftheit und Weichheit ihrer Form und ihrer ganzen Erscheinungsweise sich auszeichnen. So erscheinen z. B. das Veilchen, das Vergißmeinnicht nach ihrem ganzen äußeren Habitus als anmuthige Blümchen, und unterscheiden sich in dieser Beziehung ganz bestimmt von der Rose, welche mehr durch ihre prächtige Erscheinung auf uns wirkt. Daher kommt es, daß solche Blumen hinwiederum auch als Symbole von gewissen Elementen der psychischen Anmuth betrachtet werden: das Veilchen als Symbol schüchterner Bescheidenheit, das Vergißmeinnicht als Sinnbild eines treuen Herzens, u. s. w.

7. Mit dem Anmuthigen hängt zusammen das Reizende. Erscheint uns nämlich das Anmuthige zugleich als ein Gut, mit dem wir vereinigt zu

---

1) In diesem Sinne sagt Dursch in seiner Aesthetik S. 170 f. in sehr treffender Weise: „Ich möchte die Anmuth die Verklärung des Körpers durch ein reines, edles Gemüth nennen, um das Wesen derselben zu bestimmen. Im Gemüthe lebt der Mensch sein tiefstes und reinstes Leben, in der Liebe lebt er für sich und mit anderen Geistern, und dieses tiefste und innigste Seelenleben verbreitet den größten Liebreiz über den Körper. Ohne Liebe kommt der Geist nicht zu seinem wahren Gleichgewichte und zum wahren Selbstgenusse. Die Anmuth ist daher die Erscheinung des tiefsten Seelenlebens, und weil das gemüthliche Leben ein ruhiges und sanftes ist, so erscheint auch die Anmuth in gemäßigter, ruhiger und sanfter Bewegung des Körpers."

sein wünschen, um daraus ein Glück zu schöpfen, so wird es dadurch reizend, weil es uns zur Liebe „reizt", sollicitirt. Handelt es sich daher um die Definition des Reizenden, so dürfte diese folgendermaßen zu formuliren sein: Das Anmuthige ist reizend, wenn in ihm der Zauber des Zarten, Sanften und Weichen so schmeichelnd an uns herantritt, daß mit dem unmittelbaren Wohlgefallen zugleich eine gewisse Sehnsucht nach Vereinigung mit demselben in uns erweckt wird.

8. Eine weitere Form des Anmuthigen ist das Naive. Bringt sich nämlich ein unschuldiges, kindlich einfältiges Gemüth in der Weise zum Ausdruck, daß dessen Anschauungsweise in Widerspruch tritt mit dem conventionellen Schliff der Gesellschaft und mit der Anschauungsweise, welche diesem entspricht, dann entsteht das Naive. Das Naive setzt daher zu seiner Ermöglichung stets voraus, daß in der Gesellschaft die ursprüngliche Unschuld und Unbefangenheit bereits verloren gegangen, und eine conventionelle „Sitte" sich angesetzt hat, welche mit der ersteren nicht mehr harmonirt[1]).

---

1) „Das Naive," sagt Nüßlein (Lehrbuch der Aesthetik, S. 57), „kann nur in einem Zeitalter erkannt werden, wo die Menschheit schon von der Natur abgefallen ist, und diese einer lügenden Sitte und Convenienz zum Opfer gebracht hat. Homers und Theokrits Zeitgenossen kannten das Naive nicht, indem damals die Menschen noch Eins waren mit der Natur" (d. h. noch nicht angekränkelt durch eine conventionelle Sitte), „das Naive damals noch nicht war. Aber damit dieses sei, müssen sich bei dem Abfalle der Menschheit von der Natur auch Naturkinder erhalten haben, welche ihre Gefühle und die sie bewegenden Ideen unbefangen aussprechen, unbekümmert, ob die herrschende Sitte und Convenienz der Welt damit einverstanden sei oder nicht, ja, die, abweichend von ihr, die Regungen ihres Gemüthes und ihrer Seele in Worten und Mienen offen und kunstlos darlegen." Und Dursch spricht sich in seiner Aesthetik S. 254) über das Naive folgendermaßen aus: „Das Wort „Naiv" wurde zuerst von den Franzosen gebraucht, um das Natürliche, Einfache, Ungekünstelte im Gegensatz des Conventionellen, Ränkevollen, Raffinirten des Lebens zu bezeichnen. Das Wort „Naiv" bezeichnet auch etymologisch das Natürliche oder Angeborene, das Gerade und Aufrichtige in den Reden und Handlungen des Menschen, dem angenommenen, feinen Weltton, der conventionellen Sitte und den Zeitansichten gegenüber . . . . Die Entfernung von der äußeren Natur und die Vereinigung der Menschen in Städten erzeugte allmählich eine gewisse Abgeschliffenheit im Benehmen gegen einander, eine Zurückhaltung und Verleugnung des Innern, eine gegenseitige Nachahmung des Aeußeren, eine stillschweigende Uebereinkunft in Begrüßungen und Redensarten, ein Verheimlichen der Pläne und Absichten, leichte Annahme der Ansichten Anderer, eine größere Allgemeinheit in Hauseinrichtungen und Kleidung, besondere Gewohnheiten, mit einem Worte: eine erkünstelte und der einfachen Natur und den Bedürfnissen des menschlichen Lebens widersprechende Lebensweise. Erst nachdem sich ein solcher socialer Zustand gebildet hatte, kam das Naive zur Erscheinung als Gegensatz der gekünstelten Lebensweise. Es offenbart sich ganz besonders bei dem Kinde. Das Kind ist in seinem Handeln und Reden naiv, indem es seiner reinen, ungekünstelten Natur folgt, in so fern wir dieses dem geprüften und abgeschliffenen, zurückhaltenden und an eine civile Lebensweise gewöhnten Manne gegenüber betrachten . . . In den Reden und Handlungen des Kindes tritt die reine, schuldlose Natur des Geistes hervor, der keinen Anstoß befürchtet,

9. Zum Schlusse haben wir nun noch zu sprechen von dem Lächerlichen und Komischen, da auch dieses in der schönen Kunst zur Anwendung gebracht wird.

III. Das Lächerliche und das Komische.

§. 35.

1. Es ist schwer, den Begriff des Lächerlichen zu bestimmen, und es haben sich daher über das Wesen des Lächerlichen schon die verschiedensten Ansichten geltend gemacht. Aristoteles subsumirt das Lächerliche unter das Häßliche, und meint, die Lächerlichkeit sei eine Fehlerhaftigkeit und Häßlichkeit, aber eine schmerzlose und unschädliche: wie ja auch die komische Maske häßlich und verzerrt sei, aber ohne den Ausdruck von Schmerz[1])." In ähnlicher Weise äußert sich hierüber Cicero[2]). Nach Kant besteht „das Lächerliche in einer plötzlichen Auflösung einer gespannten Erwartung in Nichts". Lemcke meint, das Lächerliche entstehe dann, „wenn wir, innerlich frei bleibend, einen Widerstreit sich in unschädlicher Weise auflösen sehen, so daß wir über einen darin zu Tage tretenden unerwarteten Widersinn lachen müssen[3]). Andere sind darüber wieder anderer Ansicht.

2. Wir unsererseits glauben am besten zu thun, wenn wir das Lächerliche in folgender Weise definiren: Lächerlich ist dasjenige, was in irgend einer Weise als ungereimt erscheint, vorausgesetzt, daß jene Ungereimtheit so unwichtig und unschädlich ist, daß dadurch unser Gemüth nicht abgestoßen, sondern vielmehr belustigt wird. „Wir spannen uns nämlich an, die Ungereimtheit zu fassen, und wenn wir sie als solche fassen, geht die Abspannung in Nachlassung über, welches sich äußerlich durch Lachen ausdrückt" (Nüßlein). Doch damit ein Ungereimtes unser Lachen errege, muß es auch in unerwarteter, überraschender Weise uns vor die Seele treten. „Das Lächerliche ver-

---

keine Convenienz zu verletzen glaubt, und keinen Rückhalt für nöthig hält, weil er eine arglose, gerade und aufrichtige Menschenwelt voraussetzt ... Die Wahrnehmung des Naiven erzeugt ein besonderes Wohlgefallen, das sich im Lächeln ausspricht."

1) Τοῦ αἰσχροῦ — das sind die Worte des Aristoteles (De art. poet. c. 6, nr. 1) ἐστι τὸ γελοῖον μόριον. Τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶςχρος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόςωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμένον ἄνευ ὀδύνης.

2) Locus autem, sagt Cicero (De orat. 2, c. 58), et regio quasi ridiculi turpitudine et deformitate quadam continetur; haec enim sunt ridicula vel sola, vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter.

3) Pop. Aesth. S. 110. „Im Tragischen," sagt Lemcke weiter, „ringen zwei ernste Mächte und stürzen in einander verschlungen. Nur eine erhebt sich wieder, die andere ist todt. Auch im Komischen fassen sich zwei und purzeln über einander; ein Sinn und ein Widersinn sind immer als Gegner darin betheiligt, wobei einer dem anderen ein Bein stellt und ihn zum Fall bringt. Das wider den Sinn sich Offenbarende macht uns lachen."

liert sich, wenn die Gegensätze nicht in schneller Folge aufeinander platzen und zerspringen, indem sie uns verblüffen" (Lemcke)[1]).

3. Um jedoch lächerlich sein zu können, muß die Ungereimtheit dem, bei welchem sie gefunden wird, auch zugeschrieben werden können. Niemandem von Geschmack und Bildung werden Naturgebrechen als lächerlich erscheinen. Aber auch nicht jede zurechenbare Ungereimtheit ist lächerlich. Lächerlich ist nicht jene, welche auf groben Verstandesirrthümern beruht, noch die, welche in moralischen Verirrungen besteht, noch endlich eine solche, welche praktisch nachtheilig sein, ernsthafte Folgen haben oder auf ernste Gedanken leiten kann. Die Ungereimtheit muß in unwichtigen Dingen stattfinden, und selbst zur Verachtung zu gering, zum Hasse zu gut und zu ernster Betrachtung zu geringfügig sein[2]). Dabei ist dann noch zu bemerken, daß das Lächerliche sich nur auf die freie Menschenthat beziehen, nur bei einer solchen sich einstellen kann. Auf unfreie Wesen kann das Lächerliche nur in so ferne ausgedehnt werden, als wir sie mit unserer Einbildungskraft personificiren[3]).

4. Das Komische wird häufig als gleichbedeutend mit dem Lächerlichen überhaupt gefaßt. Doch wird es im engeren Sinne davon auch unterschieden, und dann der Begriff desselben in der Weise bestimmt, daß das Komische da zu Tage trete, wo Etwas in solcher Weise dargestellt wird, daß es durch diese Art seiner Darstellung als lächerlich erscheint. Zwischen dem Lächerlichen überhaupt und zwischen dem Komischen in diesem Sinne findet somit der Unterschied statt, daß das Lächerliche an dem Gegenstande haftet, das Komische dagegen in der Darstellung besteht, die ein Erzeugniß des Geistes ist. Wir fassen hier das Komische in diesem letzteren Sinne. Das Komische kann dann wiederum in feinerer oder in derberer Weise auftreten. Im ersteren Falle hat man die höhere, im letzteren die niedere Komik, die zuletzt in's Possenhafte übergeht[4]).

---

1) „Nur da," sagt Nüßlein in seinem Lehrbuch der Aesthetik, S. 72, „kann das Lächerliche sein, wo Mißverhältnisse und Widersprüche sind; in dem Treiben und Thun der Menschen wird daher das Lächerliche nur in so fern hervortreten, als sich darin Mißverhältnisse, Widersprüche offenbaren. Wenn z. B. ein Furchtsamer den Beherzten affektirt, ein Thor die Miene des Klugen und Weisen annimmt, oder eine häßliche Alte die Junge und Schöne spielt, so läßt dieses sehr lächerlich. In voller Stärke aber erscheint das Lächerliche in dem Leben der Menschen, wenn ihre Zwecke und die zu deren Realisirung getroffenen Maßregeln, wenn Absicht und Mittel, Zweck und Handlung in offenbarem Mißverhältnisse zu einander stehen: nur muß man dem, der die Ungereimtheit begeht, noch seinen Verstand und seine Einsicht leihen, damit das Ungereimte desto deutlicher und auffallender hervortrete. Lächerlich ist es z. B. in hohem Grade, wenn ein Bürgermeister im Eigendünkel seiner hohen Weisheit den Befehl ertheilt, die Thore der Stadt zu schließen, um seines entflohenen Vogels habhaft zu werden."

2) Ebds. S. 71 f. — 3) Ebds.

4) Nüßlein spricht sich über das Komische folgendermaßen aus: „Das Lächerliche kann nur da hervortreten, wo Widersprüche obwalten: daher auch die Darstellung, wenn durch sie ein Gegenstand als lächerlich erscheinen, oder wenn sie komisch sein soll, diese Mißver-

5. Um aber etwas von einer lächerlichen Seite aufzufassen, und es demgemäß in einer lächerlichen Weise darzustellen, ist erforderlich der Humor. Man versteht darunter eine gewisse Aufgelegtheit und Geneigtheit dazu, Dinge und Erscheinungen in's Lächerliche zu ziehen. „Humor im gewöhnlichen Sinne," sagt Lemcke, „ist die gute Laune, welche in allen, auch in den ernstesten Verhältnissen ihre Heiterkeit und innere Freiheit bewahrt, und auch dem Schlimmsten noch eine heitere Seite abzugewinnen weiß. Die gesteigerte Freiheit, die ganze Welt der Erscheinungen in ihrem Ernste auf das Heitere, in ihrem Heiteren auf das Ernste hin anzuschauen und zu beherrschen, ergibt den höheren Humor[1])."

6. Besondere Formen des Lächerlichen und Komischen sind: der Witz, die Ironie, die Carrikatur, die Parodie und die Travestie.

a) Wie das Lächerliche überhaupt, so ist auch der Witz schwer zu definiren. Gewöhnlich nennt man witzig einen solchen Menschen, welcher die Fertigkeit besitzt, Aehnlichkeiten zwischen Unähnlichem aufzufinden, und selbe in überraschender und schlagender Weise zum Ausdruck zu bringen. Der Witz ist somit dann gegeben, wenn eine Aehnlichkeit zwischen Unähnlichem entdeckt und in überraschender und schlagender Weise zum Ausdruck gebracht wird. Der Inhalt des Witzes ist stets etwas Ungereimtes, irgendwie gegen die Vernunft verstoßendes, das aber unschädlich und blos dazu angethan ist, uns zu belustigen. „Der Witz trägt ein Maß an das Bewitzelte, und zwar in schneller, alle Zwischenstufen überspringender Weise, wodurch er eine Vergleichung hervorruft, die mit einem Widersinn, mit einer Nichtigkeit endet.

---

hältnisse und Widersprüche in sich aufnehmen muß. Verschieden kann die Art und Weise sein, wie mittelst der Darstellung ein Gegenstand als lächerlich erscheint; immer aber muß ein Mißverhältniß, ein Widerspruch, eine Ungereimtheit da sein. Nichts ist an sich weniger lächerlich, als das häusliche Leben; es kann aber in der Darstellung als lächerlich erscheinen durch Umkehrung des natürlichen Verhältnisses, wenn man nämlich in der Darstellung desselben den Mann die Rolle des Weibes und das Weib die Rolle des Mannes spielen läßt. Durch seltsame Verwickelung von Verhältnissen kann Etwas, das keineswegs das Gepräge des Lächerlichen an sich trägt, in's Lächerliche verfallen, wie wenn z. B. ein Geiziger in die Situation versetzt wird, verschwenderisch, oder ein Feiger, tapfer sein zu müssen. Dasselbe kann auch durch seltsame Auflösung von Verhältnissen, durch unerwartete Auflösung einer großen Erwartung in Nichts erreicht werden. Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus. Auch die Natur verwickelt manche Verhältnisse im Leben so sonderbar, und löset manche so sonderbar auf, als ob sie dem Lustspieldichter vorarbeiten wollte." Ebds. S. 73.

1) Pop. Aesth. Aufl. 5. S. 118: „Komisch wirkt der Humor," sagt Lemcke weiter, „in so weit er die Contraste zeigt, was er in der Weise zu thun liebt, daß er aus der einen in eine andere, am liebsten in die entgegengesetzteste hinübergleitet, ohne daß man recht gewahr wird, wie er die eine verläßt und in die andere geräth. Die lachende Thräne im Auge ist, wie Jean Paul sagt, sein Symbol. Er zeigt uns Trauriges: plötzlich lächelt es durch Thränen; gleich darauf lacht es; wie wir uns verwundert fragen, wie dies zugegangen, sehen wir Lachen und Weinen verschwunden; starre Verzweiflung steht vor uns. So wechselt Hoch und Niedrig, Gemeines, Erhabenes, Schönes, Häßliches, Stärke, Schwäche: Der Humor ist ein Kaleidoscop der Empfindungen, das mit jeder Drehung andere Bilder zeigt."

Oder er bewirkt, daß wir einen Augenblick seiner Vergleichung trauten, und einen Widersinn glaubten, und dann über unsere eigene Verkehrtheit lachen."

b) Die Ironie besteht darin, daß man Etwas in's Lächerliche zieht, in der Absicht, es zu verspotten. Die Ironie unterscheidet sich also dadurch von dem einfachen Witze, „daß sie den Gegenstand nicht mehr in harmloser Weise angreift, die, so scharf sie sein mag, doch ihn nur in eine heitere Nichtigkeit auflösen will, sondern daß sie auf eine Verspottung des Gegenstandes ausgeht, um diesen dadurch gewissermaßen zu vernichten." Als Ironie erscheint z. B. ein verstelltes Lob, welches darin besteht, daß man einem Dritten unter dem unmittelbaren Scheine des Beifalls oder Lobes seine Fehler vorhält, um ihn dadurch zu verspotten und zu demüthigen [1]). Die Ironie kann fein und kann scharf sein, je nachdem der Spott, den sie enthält, mehr oder weniger einschneidend und verletzend ist. Die feine Ironie bedient sich mehr eines verblümten Ausdruckes, woraus der darin enthaltene Spott erst herausgefunden werden muß; die scharfe Ironie kennt solche Rücksichten im Ausdrucke nicht. Die feinere Ironie ist vielfach von der Art, daß auch der Verspottete noch mitlachen kann; die scharfe Ironie dagegen wirkt beleidigend, thut wehe. Man bezeichnet sie gewöhnlich als Sarkasmus oder als satirische Ironie [2]).

c) Die Carrikatur wirkt durch Uebertreibung der Eigenthümlichkeiten eines Originals. Man nennt sie gewöhnlich „das umgekehrte Ideal". „Wie nämlich der Künstler bei ernster Darstellung eines Ideals aufwärts strebt, und bis zum höchst möglichen Grade gesteigerte Vollkommenheit liefert: so arbeitet der carikirende Künstler abwärts, indem er Eigenthümlichkeiten des Originals, die mehr oder weniger als Unvollkommenheiten des letzteren sich charakterisiren, wenigstens bis zur tiefsten Grenzlinie des Aesthetischen treibt, aber freilich nicht in der unkünstlerischen Absicht, das Ideal blos willkürlich zu verletzen, sondern vielmehr gerade deshalb, um mittelst dieser Verletzung desto kräftiger an die Forderungen des Ideals zu mahnen" (Dambeck) [3]).

---

1) „Es ist ein vierzigjähriger Falerner, den ich dir vorsetze," sagte Damasippus zu seinem Gaste Cicero von seinem schlechten, jungen und herben Weine. Cicero erwiederte: „In der That, er hat ein gesundes und frisches Alter" (Nüßlein).

2) Während der Witz und das Komische überhaupt," sagt Lemcke (a. a. O. S 116), „sich damit begnügen, ihr Opfer laufen zu lassen, wenn sie es in den Sand geworfen, oder erschreckt oder zerzaust, und ihm seinen falschen Flitterschmuck genommen haben, verwundet der Spott, schneidet die Ironie. Schärfer noch die Satire, der Sarkasmus, der Hohn. Sie sind ätzend, wohl giftig; es ist ihre Absicht, zu kränken, zu verletzen. Die Ironie und Satire geißelt und hechelt; ihr Opfer bleibt nicht ungeschädigt; der Sarkasmus und Hohn treffen schneidend und träufeln dann noch Gift in die Wunden. Natürlich sind im Einzelnen wieder große Abstufungen. Es gibt feinen und groben Spott, eine streifende und zersetzende Satire, Persiflage, u. s. w. Die Wirkungen können dem Necken und Kitzeln ähnlich sein; aber der Spott und seine Genossen können auch wie mit Wasser begießen, mit dem Schwerte schlagen, mit glühendem Eisen sengen; Hohn ist häufig ein giftiger Dolch, dessen Wunde niemals heilen kann."

3) Bei Nüßlein, Lehrb. der Aesth. S. 76 (Aufl. 2).

d) Die Parodie und Travestie „übertragen Gleiches auf durchaus Ungleichartiges, wodurch ein Unsinn herauskommt, der uns lachen macht.“ „In der Parodie wird ein Niederes lächerlich erhöht, eine gewöhnliche Handlung z. B. in den Formen einer höheren dargestellt; in der Travestie dagegen wird ein Höheres erniedrigt, z. B. in den Formen des Niederen vorgeführt.“ Mit anderen Worten: In der Parodie wird etwas Kleines in's Große, in der Travestie dagegen etwas Großes in's Kleine gezogen, und eben dadurch lächerlich gemacht [1]).

So viel über die Schönheit und die damit zusammenhängenden Begriffe. Die allgemeine kalleologische Doktrin, wie wir sie bisher entwickelt und begründet haben, bildet nun wiederum die Grundlage, auf welcher die Theorie der schönen Kunst sich aufbaut. Das (relativ) Schöne kann nämlich entweder objectiv in der Welt der Natur oder des Geistes vorliegen (Pulchrum naturale); oder es kann von Seite des Menschen durch künstlerisches Schaffen hervorgebracht sein (Pulchrum artificiale). Letzteres nun ist es, worauf wir jetzt im Besonderen unsere Aufmerksamkeit richten müssen.

1) Beispiele sind: Die Belagerung von Gibraltar durch die Spanier, parodirt von Lichtenberg, und die Aeneide, travestirt von Blumauer.

Zweite Abtheilung.

Kunstwissenschaft.

Die Lehre von der schönen Kunst.

Erster Theil.

Die schöne Kunst im Allgemeinen.

Vorbemerkungen.

§. 36.

1. Die pantheistische Aesthetik der neueren Zeit betrachtet die Kunst als etwas Göttliches. Sie gilt ihr, wie wir bereits früher gesehen[1]), als eine bestimmte Entwickelungsstufe des Absoluten in der Welt des Geistes. Das Absolute entfaltet in der Welt seine eigene Wesenheit; es wird selbst zur Natur- und Geistwelt. In letzterer durchläuft das Absolute dann wiederum mehrere Stufen der Entwickelung, und eine dieser Entwickelungsstufen ist die Kunst. Darum treffen wir denn auch in dieser pantheistischen Aesthetik den Satz, die Kunstthätigkeit sei zugleich etwas Unbewußtes und etwas Bewußtes, etwas Nothwendiges und etwas Freies. Nicht als ob beide Momente auseinander fielen; beide werden vielmehr als absolut Eins gefaßt; Freiheit ist da Nothwendigkeit, und Nothwendigkeit ist Freiheit[2]).

---

1) Oben §. 3, S. 7, Nr. 10.

2) „Die Kunst," sagt Nüßlein (Lehrb. der Aesthetik S. 16), ist nach Schelling nicht eine technische Fertigkeit oder eine Geschicklichkeit, die durch Uebung erworben, oder durch Unterricht angebildet werden kann, sondern göttlichen Ursprungs, eine nothwendige, aus dem Absoluten unmittelbar ausfließende Erscheinung. Daher ist ein wahres Kunstprodukt weder zu begreifen als Werk eines freiwilligen Thuns, noch als Produkt einer blind wirkenden Ursache. Kein Kunstwerk ist durch Begriffe zu ergründen, aber auch eben so wenig als eine bloße Wirkung der bewußtlos producirenden Natur zu betrachten: in jedem ist etwas Absolutes, das nur aus einem nothwendigen und gebundenen Handeln des Künstlers erklärt werden kann; jedes aber ist zugleich beleuchtet von den Strahlen des Bewußtseins, welches beweist, daß der Künstler auch mit Bewußtsein gearbeitet habe. Die Kunst ist daher die vollkommenste Erscheinung des Absoluten, in der sich Freiheit und Nothwendigkeit, bewußte und bewußtlose Thätigkeit einander freundschaftlich die Hände bieten, und sich zur absoluten Identität vereinigen."

2. Eine solche Auffassung der Kunst müssen wir von vorneherein abweisen. Die pantheistische Weltanschauung, auf welche sie sich gründet und aus der sie hervorgeht, ist absolut falsch; sie widerstreitet ebenso den Principien der Vernunft und einer gesunden Philosophie[1]), wie dem Christenthum, und darum kann auch eine Auffassung der Kunst, die in der Atmosphäre dieser Weltanschauung steht und in deren Rahmen sich einfügt, nimmermehr auf Wahrheit Anspruch machen. Die Kunst in das Absolute selbst eintragen, und sie als eine Entwickelungsstufe und als eine Erscheinungsweise dieses Absoluten betrachten, ist Widersinn. Und was soll es denn heißen, wenn man sagt, die Kunstthätigkeit sei zugleich eine bewußte und unbewußte, eine freie und nothwendige in absoluter Identität? Eine solche Identität läßt sich gar nicht denken; sie widerstreitet dem ersten Denkgesetze. Was bewußt ist, ist nicht unbewußt, und was unbewußt ist, ist nicht bewußt. Was nothwendig ist, ist nicht frei, und was frei ist, ist nicht nothwendig. Hegel mag immerhin den Widerspruch sanctioniren und ihn als das höchste Gesetz der Vernunft erklären; er wird davon Niemanden überzeugen, der die Unbefangenheit des Denkens sich gewahrt hat.

3. Also von dieser Auffassung der schönen Kunst müssen wir von vorneherein ganz absehen; sie kann in unseren folgenden Erörterungen gar nicht in Betracht kommen. Die Kunst ist nicht etwas Göttliches im Sinne der pantheistischen Aesthetik; sie ist vielmehr etwas Menschliches. Wenn man von Kunst spricht, so hat man es mit Etwas zu thun, was Sache des Menschen ist, nicht Gottes. Von dieser Voraussetzung müssen wir ausgehen, wenn wir das, was wir schöne Kunst nennen, richtig und sachgemäß auffassen wollen. Und da wird es denn unsere erste Aufgabe sein, den Begriff der schönen Kunst festzustellen; dann erst können die weiteren Bestimmungen, welche für die schöne Kunst im Allgemeinen maßgebend sind, ermittelt und beziehungsweise begründet werden.

---

1) Vgl. mein Lehrbuch der Philosophie, Aufl. 6, Bd. 2, S. 495 ff.

Erster Abschnitt.

Entwickelung des Begriffes der schönen Kunst.

Bevor wir auf die positive Entwickelung und Feststellung des Begriffes der schönen Kunst eingehen, müssen wir vorerst einige critische Erörterungen vorausschicken.

I. Critische Erörterungen.

Die Jungmann'sche Doktrin.

1. Inhalt dieser Doktrin.

§. 37.

1. In Bezug auf den Begriff der schönen Kunst vertritt Jungmann in seiner „Aesthetik" eine eigenthümliche Ansicht. Er behauptet nämlich, es sei ein allgemeiner Begriff der schönen Kunst nicht möglich, und es müsse daher von einer Definition (Definitio essentialis) der schönen Kunst im Allgemeinen abgesehen werden. Es gäbe nur einzelne, besondere „schöne Künste"; von einer „schönen Kunst im Allgemeinen" lasse sich nicht sprechen. Es lasse sich nämlich kein generisches Merkmal entdecken, welches allen einzelnen schönen Künsten gemeinsam wäre, und in Bezug auf welches sie als Species oder Arten unter den Gattungsbegriff „schöne Kunst" subsumirt werden könnten. Nur die besonderen schönen Künste ließen sich also definiren, nicht aber die schöne Kunst im Allgemeinen. Jeder Versuch, einen allgemeinen Begriff der „schönen Kunst" aufzustellen, müsse die Aesthetik auf ganz falsche Bahnen treiben.

2. Frägt man nach dem Grunde, auf welchen diese eigenthümliche Doktrin sich stützt, so erfährt man hierüber Folgendes: Das Wesen einer jeglichen schönen Kunst ergibt sich aus deren Aufgabe. „Die Aufgabe einer Kunst muß man angeben, wenn man ihr Wesen bestimmen", d. h. deren Begriff feststellen will. Nun lassen sich aber die Aufgaben, welche den einzelnen schönen Künsten gestellt sind, nicht in eine generische Gesammtaufgabe zusammenfassen, für welche alle schönen Künste, jede in ihrer Weise und mit ihren Mitteln thätig zu sein hätten. Denn die Aufgaben der einzelnen Künste liegen viel zu weit auseinander, sie sind viel zu verschiedenartig, als daß man sie, ohne ihnen Gewalt anzuthun, und sie willkürlich zu ändern, Einer generischen Gesammtaufgabe unterordnen könnte.

3. Lassen sich aber die Aufgaben der schönen Künste im Einzelnen nicht in eine generische Gesammtaufgabe zusammenfassen, so ist auch ein Begriff der schönen Kunst im Allgemeinen nicht möglich; denn dieser könnte sich nach dem obigen Princip nur aus einer solchen generischen Gesammtaufgabe aller

schönen Künste ableiten. Folglich muß auf eine eigentliche Definition (Definitio essentialis) der „schönen Kunst" verzichtet werden, und muß man sich damit begnügen, die schönen Künste in ihrer Besonderheit genommen zu definiren. Grillparzer hat Recht, wenn er (Sämmtl. W.W. Bd. 9, S. 142) sagt: „Der übelste Dienst, den man den Künsten in Deutschland erweisen konnte, war wohl der, sie sämmtlich unter dem Namen der „Kunst" zusammenzufassen. So viele Berührungspunkte sie untereinander wohl haben, so unendlich verschieden sind sie in den Mitteln, ja in den Grundbedingungen ihrer Ausübung [1])."

2. Critik dieser Doktrin.

§. 38.

1. Wir unsererseits halten diese Doktrin für falsch und unberechtigt. Sie klingt schon an sich sehr seltsam. Jungmann leugnet nicht, daß alle Künste, von welcher Art immer sie sein mögen, unter dem allgemeinen Begriffe der „Kunst" zusammengefaßt, und daß dieser Begriff per definitionem essentialem bestimmt werden könne. Er selbst definirt ihn, indem er nach Aristoteles die Kunst in die „Fähigkeit" setzt, „nach richtigen und von der Vernunft aufgefaßten Regeln etwas Bestimmtes zu machen." Die schönen Künste im Besonderen dagegen sollen nicht unter einen allgemeinen Begriff subsumirt; von der „schönen Kunst" soll keine Definition möglich sein. Und doch haben, wenn man das weite Gebiet der Kunst überschaut, die mannigfaltigen und verschiedenen Künste weit weniger „Berührungspunkte mit einander gemein, sind weit verschiedener in den Mitteln und Bedingungen ihrer Ausübung", als die schönen Künste unter sich. Wie viele Berührungspunkte hat denn z. B. die Erziehungskunst gemein mit der Schmiedekunst? oder die Staatskunst mit der Kunst des Tischlers? Sind sie nicht weit verschiedener in den Mitteln und Bedingungen ihrer Ausübung, als die schönen Künste unter sich? Und doch sollen alle möglichen Künste unter Einem Begriffe zusammengefaßt werden können, die schönen Künste in specie dagegen nicht! Wer versteht das? Doch wir wollen davon absehen. Es stehen uns wissenschaftliche Argumente genug zu Gebote, um die Falschheit obiger Doktrin ausreichend zu begründen.

I.

2. Zunächst argumentiren wir dagegen in folgender Weise:

a) Es steht diese Doktrin im Gegensatze zu den in der christlichen Philosophie allgemein anerkannten Principien der Erkenntnißlehre, und wirft uns auf den Standpunkt des Nominalismus zurück. Denn:

α) Jungmann gebraucht, wie alle Anderen, für die Künste, von denen hier die Rede ist, eine gemeinsame Bezeichnung, einen gemeinsamen Namen.

---

1) Jungmann, Aesthetik (Aufl. 2) S. 446 f.

Er nennt sie sämmtlich „schöne Künste“. Ist nun aber ein allgemeiner Begriff der schönen Kunst nicht möglich, dann entspricht auch diesem allgemeinen Namen, der von allen schönen Künsten gebraucht wird, kein allgemeiner Begriff, der dadurch ausgedrückt würde. Wir haben es also hier mit einem leeren allgemeinen Namen zu thun, der nur deshalb gebraucht wird, weil es zu umständlich wäre, wenn von sämmtlichen hierher einschlägigen Künsten die Rede ist, jede derselben mit ihrem eigenen Namen aufzuführen.

β) Das ist nun aber ganz und voll der Standpunkt des alten Nominalismus. Was dieser allgemein lehrte, daß nämlich die allgemeinen Begriffe blos allgemeine Namen seien, das wird hier in Bezug auf den Begriff der schönen Kunst im Besonderen gelehrt, d. h. es wird dieser Begriff seines Inhaltes entleert, und zum bloßen allgemeinen Namen herabgesetzt. Aber wenn der nominalistische Standpunkt hier berechtigt und geboten ist, warum soll er dann nicht auch anderwärts berechtigt und geboten sein? Es ist nicht der mindeste Grund vorhanden, auf welchen hin das nominalistische Princip blos auf diesen oder jenen allgemeinen Begriff zu beschränken wäre, während bei den anderen Begriffen das realistische Princip Geltung haben sollte. So kommt man mit der Annahme, die wir bekämpfen, in eine Richtung hinein, welche in der christlichen Philosophie längst als falsch erkannt und abgewiesen worden ist.

γ) Nein, dem allgemeinen Namen muß immer auch ein allgemeiner Begriff entsprechen, der dadurch ausgedrückt wird; sonst hat man ein Zeichen ohne Bezeichnetes, was widersinnig ist. Gebraucht man daher in unserem Falle für die hieher einschlägigen Künste einen gemeinsamen Namen, dann muß man auch zugeben, daß diesem ein allgemeiner Begriff entspreche, daß also die besonderen Künste unter einen allgemeinen Begriff, unter den Begriff „schöne Kunst“ ebenso sich subsumiren, wie z. B. die einzelnen menschlichen Individuen unter den allgemeinen Begriff „Mensch“ sich subsumiren. Und wenn dem so ist, dann muß dieser Begriff auch definirt werden können; es ist also auch eine Definition (Definitio essentialis) der „schönen Kunst“ sowohl möglich, als auch geboten.

b) Ferner ist die Aesthetik eine einheitliche Wissenschaft, und wird auch von Jungmann als solche anerkannt; sonst hätte er sein Werk nicht als „Aesthetik“ überschreiben können. Gegenstand der Aesthetik aber, so fern sie Kunstwissenschaft ist, sind die schönen Künste: Architektur, Sculptur, Malerei, Tonkunst, Dichtkunst. Andere Künste, wie Erziehungskunst, Staatskunst, u. s. w., schließt sie principiell aus; mit ihnen kann und darf sie sich nicht beschäftigen. Dafür nun, daß die Aesthetik gerade diese Künste zum Gegenstande hat, die anderen aber principiell ausschließt, muß doch ganz gewiß ein Grund vorhanden sein; Niemand kann diese Auswahl als grundlos und willkürlich betrachten. Dieser Grund kann nun aber nur darin liegen, daß diese Künste etwas mit einander gemein haben, daß in ihnen ein gemeinsames Merkmal sich findet, welches die übrigen Künste nicht theilen. Ein anderer Grund läßt sich gar nicht denken. Also haben sie wirklich ein gemeinsames (generisches) Merkmal, und es ist durchaus falsch, wenn man ihnen ein solches abspricht. Nach diesem gemein-

samen Merkmale müssen sie dann aber auch unter einen gemeinsamen, allgemeinen Begriff fallen, und folglich nach diesem auch definirt werden können. Also, wer die Aesthetik als eine einheitliche Wissenschaft anerkennt, der muß auch diese Folgerung annehmen. Nimmt er selbe nicht an, dann muß er auch darauf verzichten, die Aesthetik als eine einheitliche Wissenschaft zu betrachten; es kann dann noch eine Wissenschaft von der Poesie, der Malerei, der Tonkunst u. s. w. geben; aber diese sind in der gedachten Voraussetzung ganz disparate Disciplinen; von einer Zusammenfassung derselben unter die Eine Wissenschaft der Aesthetik kann unter keiner Bedingung mehr die Rede sein.

c) Haben endlich die schönen Künste kein generisches Merkmal miteinander gemein, können sie in Folge dessen unter keinen allgemeinen Begriff gebracht und nicht allgemein definirt werden: dann ist zuletzt auch eine Definition der besonderen Künste, in ihrer Besonderheit genommen, nicht mehr möglich. Die Annahme, daß die schöne Kunst als solche nicht zu definiren sei, wohl aber die einzelnen Künste, ist durchaus unhaltbar. Nach den Gesetzen der Logik muß nämlich jede Definition sich zusammensetzen ex genere infimo, und ex differentia ultima (specifica). Nach der gemachten Voraussetzung haben wir aber bei den schönen Künsten gar kein Genus infimum, denn als solches müßte der Begriff der schönen Kunst im Allgemeinen fungiren, und einen solchen gibt es nicht. Es bleibt also hier blos das Genus supremum — Kunst; höchstens noch das Genus medium — freie Kunst. Aber diese reichen zu einer Definition nicht aus; denn diese verlangt unbedingt ein Genus *infimum.* Folglich erscheint eine Definition der besonderen schönen Künste unter der gedachten Voraussetzung als eine bare Unmöglichkeit. Wird eine solche dennoch versucht, dann muß dabei die allergrößte Willkürlichkeit Platz greifen, und die gemachte Definition muß stets von der Art sein, daß sie als ganz ungeeignet erscheint, das Wesen der bezüglichen Kunst zum Ausdruck zu bringen [1]).

---

1) Wie wahr das sei, dafür liefert Jungmann selbst den Beweis in den Definitionen, welche er von einzelnen schönen Künsten gibt. Wir wollen nur Einiges anführen. So definirt z. B. Jungmann die Poesie, speciell die religiöse Poesie in folgender Weise: „Die religiöse Poesie ist die Kunst, den der übernatürlichen Offenbarung angehörenden Thatsachen durch das Wort in solcher Weise Ausdruck zu geben, daß dieser dazu angethan ist, die den Thatsachen entsprechenden Gefühle in Anderen zu veranlassen." (S. 703.) Kann nun diese Definition als richtig betrachtet werden, kann man sagen, daß in ihr das Wesen der religiösen Poesie zum Ausdruck komme? Ganz gewiß nicht. Sie verstößt ja schon gegen das logische Gesetz: Definitio *soli* definito conveniat. Denn solche religiöse Gefühle können in Anderen durch das Wort auch hervorgebracht werden, ohne daß das Wort poetisch aufgebauscht wird. In unserer Jugend hatten wir einen Lehrer — wir erinnern uns noch heute mit Liebe seiner freundlichen Erscheinung — der wußte „den der übernatürlichen Ordnung angehörenden Thatsachen" uns Kindern gegenüber durch das Wort in der Weise Ausdruck zu geben, daß die diesen Thatsachen entsprechenden religiösen Gefühle in uns mächtig rege wurden. Und zwar geschah solches in den allereinfachsten, schlichtesten Worten, ohne allen und jeden Prunk. Nun wird wohl Niemand sagen, daß die einfachen, schlichten Worte

II.

3. Sehen wir jedoch hievon ab, und reflectiren wir auf den **Grund**, auf welchen die von uns bekämpfte Ansicht sich stützt! Der Begriff einer Kunst, heißt es, kann nur aus der **Aufgabe**, welche sie zu lösen oder zu realisiren hat, abgeleitet oder entnommen werden. Nun gibt es aber keine generische Gesammtaufgabe aller schönen Künste; folglich läßt sich auch ein allgemeiner Begriff der schönen Kunst nicht gewinnen, und ist somit auch keine allgemeine Definition der letzteren möglich. Dagegen nun ist Folgendes zu bemerken:

a) Wir wollen zunächst ganz davon absehen, ob es denn wirklich wahr sei, daß es keine generische Gesammtaufgabe aller schönen Künste gebe. Was wir hier zunächst bestreiten müssen, ist dieses, daß das Wesen einer schönen Kunst nach deren **Aufgabe** sich bestimme, daß also der Begriff derselben aus deren Aufgabe abzuleiten sei. Nie und nirgends bestimmt sich das Wesen eines Dinges nach der Aufgabe, die ihm gesteckt ist; es ist vielmehr gerade das Umgekehrte wahr: die Aufgabe eines jeglichen Dinges bestimmt sich nach seinem Wesen und nach seiner wesentlichen Bestimmung. Ich muß immer und überall zuerst über das Wesen und den in seinem Wesen begründeten Endzweck eines Dinges im Reinen sein; dann erst kann ich daraus die Aufgabe ableiten, deren Lösung oder Realisirung ihm obliegt [1]). Das muß daher auch in dem

---

dieses Lehrers **Poesie** gewesen seien, und er beabsichtigte auch gar nicht, eine poetische Leistung hiemit zu liefern. Sie **müßten** aber als Poesie betrachtet werden, wenn die obige Definition der religiösen Poesie richtig wäre; denn alle Merkmale, welche diese Definition in sich schließt, kehren hier wieder. Da nun aber dieses ein für allemal nicht möglich ist, so folgt, daß obige Definition auch auf solches anwendbar sei, was evidentermaßen **nicht** Poesie ist, daß sie also mit dem logischen Gesetze: Definitio soli definito conveniat streitet. Keine Ausflucht kann diese Folgerung abwenden. Nicht besser verhält es sich mit der Definition der **Tonkunst**, die wir bei Jungmann treffen. Er definirt dieselbe als „die Kunst, die Wirksamkeit von Schöpfungen der Poesie zu erhöhen durch die Melodie" (S. 787). Nun ist es aber gerade die Melodie, welche das eigentliche Wesen der Musik ausmacht. Denn Harmonie und Rhythmus stehen im Dienste der Melodie. Verhält es sich aber also, dann ist ja in obiger Definition das zu Definirende unter einem anderen Namen in der Definition selbst enthalten, und verstößt somit selbe gegen das logische Gesetz: Definitum non sit in definitione. Die Definition sagt in Wahrheit nichts anderes, als: die Musik ist die Kunst, die Wirksamkeit von Schöpfungen der Poesie zu erhöhen durch die Musik. All dies beweist doch ganz klar, daß man, wenn man die Möglichkeit einer Definitio essentialis der schönen Kunst im Allgemeinen in Abrede stellt, auch mit der Definition der schönen Künste im Besonderen nicht mehr zurecht kommen könne.

1) Wenn es sich z. B. um das Wesen des Menschen handelt, so läßt sich dieses doch wahrlich nicht bestimmen nach der Aufgabe, die er in diesem Leben zu erfüllen hat; es muß vielmehr umgekehrt zuerst das Wesen und die Endbestimmung des Menschen in's Klare gestellt sein; erst dann läßt sich daraus die Aufgabe, die er hienieden zu lösen hat, ermitteln. Das Gleiche gilt vom Staate. Nicht aus der Aufgabe des Staates läßt sich dessen Begriff ableiten; umgekehrt muß vielmehr das Wesen und der Zweck des Staates zuerst festgestellt sein, und dann erst können daraus die Aufgaben abgeleitet werden, welche dem Staate obliegen.

gegebenen Falle Geltung haben. Nicht aus der Aufgabe einer Kunst kann sich deren Wesen ableiten, sondern umgekehrt bestimmt sich ihre Aufgabe nach ihrem Wesen und nach ihrem wesentlichen Zwecke. Es ist also schon die Voraussetzung, auf welcher obige Argumentation beruht, falsch. Folglich kann auch die Argumentation selbst keinen Werth haben und keine Berechtigung für sich in Anspruch nehmen.

b) Die Kunst bethätigt sich in der künstlerischen Wirksamkeit; in ihr tritt sie hervor und gewinnt Realität. An sich ist sie ja nur eine Fertigkeit, die im Subjecte ruht; erst in der künstlerischen Thätigkeit gewinnt sie gewissermaßen Fleisch und Blut. Wenn man also das Wesen einer Kunst ermitteln will, dann muß man sein Augenmerk richten auf die künstlerische Thätigkeit, die derselben entspricht und in welcher sie sich offenbart. Nun lautet aber ein allgemeiner metaphysischer Grundsatz also: Actus specificatur per objectum formale. Also das formale Object ist für jede Thätigkeit das Specificirende, das Wesenbestimmende [1]. Will man also über das Wesen einer künstlerischen Thätigkeit und somit auch der in ihr sich offenbarenden Kunst in's Reine kommen, dann darf man nicht von deren Aufgabe, sondern man muß vielmehr von dem formalen Objecte derselben ausgehen. Dieses, und dieses allein ist hiefür das Entscheidende und Maßgebende.

c) Verhält es sich aber also, dann müßte man, um den Satz zu begründen, daß die besonderen schönen Künste, nicht unter dem allgemeinen Begriffe „schöne Kunst" zusammengefaßt werden können, nachweisen, daß die schönen Künste kein gemeinsames formales Object haben. Das allein könnte für die Lösung der vorwürfigen Frage entscheidend sein. Auch wenn wir zugeben wollten, daß die Aufgaben der besonderen schönen Künste nicht in eine generische Gesammtaufgabe zusammengefaßt werden können, so ergäbe sich daraus noch gar nicht die Wahrheit der gegnerischen Behauptung. Dies würde erst dann stattfinden, wenn bewiesen wäre, daß es für sie kein gemeinsames Objectum formale gebe. Das ist aber nicht bewiesen und folglich fehlt jede hinreichende Begründung der gegnerischen Behauptung.

III.

4. Sehen wir aber auch davon ab! Setzen wir einmal voraus, daß ein allgemeiner Begriff der schönen Kunst, und demgemäß auch eine Definitio essentialis der letzteren nicht möglich sei! Da muß sich unmittelbar die Frage

1) Es muß nämlich unterschieden werden zwischen Objectum materiale und dem Objectum formale einer Thätigkeit. Das materielle Object ist der Gegenstand, auf welchen die Thätigkeit geht, rein für sich genommen, ohne Rücksicht darauf, in wie fern und nach welcher Seite hin es unter die gedachte Thätigkeit fällt. Unter dem formalen Objecte einer Thätigkeit dagegen ist der Gegenstand zu verstehen, wie und in wie ferne er unter die fragliche Thätigkeit fällt, also dasjenige, was in dem materiellen Objecte selbst wiederum Gegenstand jener Thätigkeit ist. Vgl. mein Lehrb. der Phil. Aufl. 6, Bd. 1, S. 34, Nr. 2.

nahe legen: Wenn die gedachte Voraussetzung richtig ist, wie kann man denn dann wissenschaftlich bestimmen, welche Künste zu den schönen Künsten gehören, und warum sie zu diesen gehören? Mit anderen Worten: Wenn man keinen allgemeinen Begriff von der schönen Kunst hat, wenn ein solcher unmöglich ist, wie kann man dann ermitteln oder wissen, ob diese oder jene Kunst eine „schöne Kunst“ sei, und warum sie es sei. Auf diese Frage läßt sich zuletzt nur die Antwort geben: es sei solches dadurch möglich, daß bestimmte Criterien aufgestellt werden, an welchen männiglich erkennen kann, ob eine Kunst zu den schönen Künsten gehöre oder nicht. Und diese Antwort gibt denn implicite auch Jungmann auf die gestellte Frage. Er stellt bestimmte Criterien auf („Merkmale“ nennt er sie), an welchen zu erkennen sei, ob eine Kunst zu den schönen Künsten zu zählen sei oder nicht. Sehen wir vorläufig noch davon ab, welches nach seiner Ansicht diese Criterien seien, und prüfen wir vorläufig blos dieses Verfahren, so ist gegen dasselbe Folgendes zu bemerken:

a) Criterien, an denen man erkennen kann, ob eine Kunst zu den schönen Künsten zu rechnen sei oder nicht, setzen selbst wiederum einen allgemeinen Begriff der schönen Kunst voraus. Denn wie kann man denn sagen, dieses oder jenes seien die Kennzeichen, an welchen man erkennen kann, ob eine Kunst zu den schönen Künsten zu zählen sei oder nicht, wenn man nicht vorher weiß, was eine schöne Kunst im Allgemeinen sei? Das Urtheil, womit man auf jene Kennzeichen hin eine Kunst als schöne Kunst bezeichnet, ist ja, logisch genommen, gar nichts anderes, als eine Subsumtion dieser besonderen Kunst unter den allgemeinen Begriff der schönen Kunst; denn der Prädicatsbegriff ist im Urtheile stets der weitere Begriff, unter welchen der Subjektsbegriff als der engere subsumirt wird. Der allgemeine Begriff der schönen Kunst ist also wesentlich und unabweisbar vorausgesetzt, wenn überhaupt von Criterien im oben bezeichneten Sinne die Rede sein soll.

b) Sagt man also, ein Begriff der schönen Kunst im Allgemeinen sei nicht möglich, so muß man auch darauf verzichten, Criterien aufzustellen, an welchen eine Kunst als schöne Kunst erkennbar sei. Es ist dann eben so unmöglich, Criterien aufzustellen, wie es unmöglich ist, einen allgemeinen Begriff von der schönen Kunst zu formuliren. Thut man es dennoch, d. h. stellt man doch solche Criterien auf, dann kann die Auswahl und Bestimmung der letzteren nur eine ganz willkürliche sein. Aus dem Begriffe der schönen Kunst ergeben sich dieselben nicht, weil ein solcher nicht existirt; folglich kann Jedermann Criterien aufstellen, welche er will; er kann den Kreis der schönen Künste erweitern oder verengern, wie es ihm gefällt, und wie es gerade seiner subjectiven Anschauungsweise entspricht: kurz es ist Alles seinem subjectiven Ermessen und seinem subjectiven Belieben anheimgestellt; die subjective Willkür hat hier völlig freie Bahn.

c) Gegen diese Argumentation sucht sich allerdings Jungmann dadurch zu decken, daß er sich auf die Geschichte beruft. Für die Aufstellung jener

Criterien oder „Merkmale", meint er, sei die geschichtliche Wirklichkeit maßgebend. Gewisse Künste seien im Schoße des Menschengeschlechtes von jeher als schöne Künste anerkannt worden, und zwar nur diese und keine anderen. Richte man nun seinen Blick auf diese Künste, so könne man daraus die Criterien „abstrahiren", welche für das Urtheil, daß diese oder jene Kunst zu den schönen Künsten gehöre, maßgebend sind. Dagegen aber ist Folgendes zu bemerken:

α) Der Satz, daß man Criterien aus etwas Thatsächlichem „abstrahiren" könne, ist ganz unverständlich. Das Thatsächliche soll ja nach dem Criterium beurtheilt werden; jedes Criterium ist also in gewissem Sinne a priori; es ist ein aprioristischer Maßstab, der an das Thatsächliche angelegt wird, um zu entscheiden, was von demselben zu halten sei. Wie soll also das Criterium aus dem Thatsächlichen „abstrahirt" werden können? Es ist gar nicht abzusehen, wie man sich das denken soll. Das Thatsächliche soll nach dem Criterium beurtheilt werden; für das Criterium soll aber wiederum das Thatsächliche maßgebend sein, da es aus ihm abstrahirt wird. Das ist völlig widersprechend. Nein, will man Criterien aufstellen, an welchen zu erkennen sei, ob eine Kunst zu den schönen Künsten gehöre oder nicht, so muß man sich dabei an den Begriff der schönen Kunst halten; aus den besonderen schönen Künsten, in so fern sie thatsächlich als gegeben erscheinen, lassen sie sich nicht „abstrahiren". Und wenn man ersteres nicht will, dann lasse man die Theorie der Criterien nur ganz fallen, und begnüge sich damit, zu sagen: Diese Künste sind von jeher zu den schönen Künsten gerechnet worden; folglich gehören sie und sie allein zu diesen. Das ist dann doch wenigstens logisch gedacht.

β) Aus der Thatsache, daß bestimmte Künste mit Ausschluß aller anderen von jeher zu den schönen Künsten gerechnet worden sind, muß in Wahrheit ein ganz anderer Schluß gezogen werden. Frägt man nämlich — und diese Frage läßt sich gar nicht umgehen — warum denn von jeher im Schoße des Menschengeschlechtes gewisse Künste mit Ausschluß aller übrigen als schöne Künste anerkannt worden seien, so läßt sich auf diese Frage vernünftiger Weise keine andere Antwort geben, als diese: Deshalb ist es geschehen, weil das Menschengeschlecht von einem allgemeinen Begriffe der schönen Kunst ausging, und dann diese bestimmten Künste mit Ausschluß aller anderen unter diesen allgemeinen Begriff subsumirte. Anders ließe sich die fragliche Thatsache gar nicht erklären. Wer also auf die Geschichte sich beruft, um auf Grundlage derselben den Bereich der schönen Künste abzugrenzen, der gibt damit von selbst zu, daß ein allgemeiner Begriff der schönen Kunst, wenn auch nicht als Idea distincta, so doch als Idea confusa im Schoße des Menschengeschlechtes von jeher existirt hat, weil ohne diesen die in der Geschichte gegebene Abgrenzung des Bereiches der schönen Kunst sich gar nicht hätte bewerkstelligen können.

IV.

5. Doch gehen wir nun auf den zweiten der oben berührten Punkte über, und fragen wir: Welche Criterien stellt denn Jungmann für die Kennzeichnung der schönen Künste und für deren Unterscheidung von den übrigen Künsten auf? Es sind deren zwei. Das eine hält sich an die Aufgabe der schönen Künste, das andere an die Mittel, welche denselben zu Gebote stehen. Demzufolge charakterisirt er dann die schönen Künste in folgender Formel: „Als schöne Künste haben alle diejenigen zu gelten, welche je um der besonderen ihnen eigenen Aufgabe willen darauf bedacht sein müssen, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen, und die zugleich die Mittel besitzen, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit[1].“ Zu dieser Formel nun ist Folgendes zu bemerken:

a) Zu einer schönen Kunst, heißt es, gehört vor Allem dieses, daß sie darauf bedacht sein müsse, daß ihre Leistungen durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth sich auszeichnen. Was ist unter diesem ästhetischen Werthe zu verstehen? Der ästhetische Werth, sagt Jungmann[2], ist bedingt durch die „ästhetischen Vorzüge“, und diese sind Schönheit, Erhabenheit, Anmuth, Wahrheit, Neuheit, Wunderbarkeit, Lächerlichkeit, sinnliche Angenehmheit. Darin, daß in einem Kunstwerke einer oder mehrere dieser „ästhetischen Vorzüge“ hervortreten, besteht sein „ästhetischer Werth“. Und je mehrere und in je höherem Grade sie darin hervortreten, um so größer ist dessen „ästhetischer Werth“. In wie fern nun aber Lächerlichkeit und sinnliche Angenehmheit, an und für sich genommen, als „ästhetische Vorzüge“ betrachtet werden können, muß dahin gestellt bleiben; Wahrheit, Neuheit und Wunderbarkeit sind ferner nur Gesetze des Schönen in der Kunst; Erhabenheit und Anmuth dagegen nur gewisse besondere Offenbarungsweisen der Schönheit überhaupt. Es concentriren sich also alle diese sog. „ästhetischen Vorzüge“ zuletzt in dem „ästhetischen Vorzuge“ der Schönheit. Verhält es sich aber also, dann besagt obige Formel im Grunde gar nichts anderes, als dieses: Zu den schönen Künsten gehören jene, welche in Kraft ihrer Aufgabe darauf bedacht sein müssen, möglichst schöne Werke zu liefern, und welche auch die Mittel dazu besitzen, möglichst schöne Werke zu liefern. Das ist alles. Wer mit dieser Charakteristik der schönen Künste zufrieden ist, der möge es sein!

b) Was soll es ferner bedeuten, wenn gesagt wird, eine Kunst gehöre dann zu den schönen Künsten, wenn sie um der ihr eigenen Aufgabe willen darauf bedacht sein muß, daß ihre Leistungen durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth sich empfehlen? Die Kunst kann weder auf etwas bedacht sein, noch kann sie eine Aufgabe haben. Das kann nur bei einer Persönlichkeit stattfinden; die Kunst ist aber keine Person. Nur der Künstler kann auf etwas „bedacht“ sein, und eine „Aufgabe“ haben. Wenn aber dieses, dann muß die Jungmann'sche Formel, soll sie einen vernünftigen

---

1) A. a. O. S. 326. — 2) S. 324 f.

Sinn haben, in folgender Weise sich umgestalten: Eine Kunst gehört dann zu den schönen Künsten, wenn der Künstler in Kraft seiner Aufgabe darauf bedacht sein muß, daß seine Leistung durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth sich auszeichne, und wenn er auch die Mittel besitzt, unter Umständen ein Werk von hervorragender Schönheit hervorzubringen. Faßt man nun aber die Formel in solcher Weise, dann können eine Menge von Künsten, die sonst der Aesthetik ganz ferne liegen, zu schönen oder ästhetischen Künsten werden, wenn nur der Fall eintritt, daß der Künstler die Aufgabe und die Mittel hat, ein Werk von hervorragender Schönheit zu liefern [1]); man ist durchaus nicht mehr berechtigt, blos jene wenigen Künste, die gewöhnlich als schöne oder ästhetische Künste aufgeführt werden, und bei denen auch Jungmann stehen bleibt, zu den schönen Künsten zu rechnen. Durch die Jungmann'schen Criterien sind somit die schönen Künste durchaus nicht in der Weise gekennzeichnet, daß man sie bestimmt von allen anderen Künsten unterscheiden und gegen sie ausscheiden könnte.

c) Nachträglich allerdings sieht sich Jungmann veranlaßt, seine allgemeine Formel zu verengen und zu beschränken. Werke von hervorragender Schönheit, sagt er später, sind nur jene, „in denen uns zugleich mit dem schönen materiellen Erzeugniß und eben durch dieses in klarer Anschauung schöne Erscheinungen entgegentreten aus der Welt der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen [2])." Wenn es also heißt, eine Kunst müsse die

---

1) Wenn z. B. ein Kleiderkünstler ein Prachtkleid für eine Fürstin anfertigen soll, so muß er sicher in Kraft seiner Aufgabe es darauf absehen, das Kleid so schön als möglich zu machen; er besitzt auch, vorausgesetzt, daß er ein geschickter Schneider ist und die Fürstin nicht kargt, ausreichend die Mittel, um ein Kleid von hervorragender Schönheit zu liefern. Folglich muß auch die Schneiderkunst nicht etwa blos zum Kunsthandwerke, sondern zu den ästhetischen Künsten gerechnet werden. Oder wenn ein Gärtner einen fürstlichen Garten unter sich hat, so wird er gleichfalls nach dem Willen des Fürsten darauf angewiesen sein, den Garten so schön als möglich zu gestalten, und wenn er ein geschickter Gärtner ist, und die Munificenz des Fürsten ihm zur Seite steht, so besitzt er auch die Mittel hiezu. Folglich gehört auch die Gartenkunst zu den ästhetisch schönen Künsten. Und so muß es sich mit einer Menge anderer Künste gleichfalls verhalten.

2) S. 335. Die ganze Stelle lautet also: „Die eigentliche Sphäre der Schönheit bildet nicht die körperliche Welt, sondern jene der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen, namentlich deren ethische Seite. Eben darum ist es nicht möglich, daß der vernünftige Geist „hervorragende Schönheit" in einer Erscheinung finde, die, wie selbst das vollendetste der nicht mit Vernunft begabten Geschöpfe, immer tief unter ihm steht. Gilt aber das von jenen Dingen, welche das Werk der Natur, das heißt der ewigen Weisheit sind, um wie viel mehr muß es wahr sein in Rücksicht auf jedes Werk menschlicher Kunst, so lange dasselbe nichts weiter ist, als ein materielles Gebilde. Nur dann, das folgt hieraus, nur dann wird eine Kunst die Mittel besitzen, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit, wenn ihre Mittel es ihr möglich machen, Werke zu liefern, in denen uns zugleich mit dem schönen materiellen Erzeugniß und eben durch dieses in klarer Anschauung schöne Erscheinungen entgegentreten aus der Welt der

Aufgabe und die Mittel haben, Werke von hervorragender Schönheit zu liefern, so seien darunter nur Werke von der bezeichneten Art zu verstehen. Dazu ist aber Folgendes zu bemerken:

α) Was berechtigt uns denn, gerade nur jene Werke, in welchen uns „schöne Erscheinungen aus der Welt der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen entgegentreten", als Werke von „hervorragender Schönheit" zu betrachten? Gibt es denn nicht auch im Bereiche der Natur und des Kunsthandwerkes Erscheinungen oder Werke von „hervorragender Schönheit"? Wer wird dem gestirnten Himmel, der Rose, dem Blüthen- und Blumenflor des Frühlings „hervorragende Schönheit" absprechen? Und gibt es nicht auch Kunstgeräthe und Schmucksachen von hervorragender, oft wundervoller Schönheit? Es ist ja wahr, daß die ethische Schönheit an und für sich weit höher steht, als die Körperschönheit; aber folgt daraus, daß man deshalb Naturdingen oder menschlichen Werken, die vor anderen ihres Gleichen an Schönheit sich auszeichnen, nicht mehr „hervorragende Schönheit" zuschreiben dürfe? Das wäre doch eine sehr eigenthümliche Folgerung. Die obige Beschränkung der „hervorragenden Schönheit" auf die mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen ist also eine ganz und in jeder Beziehung willkürliche.

β) Gerade dieses, daß man hintendrein den Begriff der „hervorragenden Schönheit" in der angegebenen Weise verengen und beschränken muß, beweist zur Evidenz, daß die gegebene Formel durchaus ungeeignet ist, einen festen und bestimmten Unterschied zwischen den schönen Künsten, und denjenigen, welche nicht zu diesen zählen, festzustellen. Ist die gedachte Beschränkung wesentlich, und können durch die fragliche Formel ohne diese Beschränkung die schönen Künste nicht von den anderen unterschieden werden, dann muß diese Beschränkung in die Formel selbst aufgenommen werden; man darf sich nicht mit dem unbestimmten Ausdrucke „hervorragende Schönheit" begnügen, man muß in der Formel selbst den Sinn dieses Ausdruckes präcisiren. Das ist eine einfache, aber unbedingte Forderung der Logik. Auch von diesem Gesichtspunkte erweist sich somit die Jungmann'sche Formel als eine verfehlte.

γ) Was aber die Hauptsache ist: Durch die nachträgliche Präcisirung des Begriffes der „hervorragenden Schönheit" in obiger Formel wird die ganze Theorie Jungmann's von der Unmöglichkeit eines allgemeinen Begriffes und einer diesem entsprechenden Wesensdefinition der schönen Kunst wieder über den Haufen geworfen. Denn beschränken sich die schönen Künste insgesammt auf die Hervorbringung solcher schöner Werke, „in welchen uns schöne Erscheinungen aus der Welt der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen entgegen treten", so ist darin eine allen schönen Künsten gemeinsame

---

mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen. Und umgekehrt, in allen Fällen, wo eine Kunst hiefür die Mittel besitzt, da ist sie im Stande, unter entsprechenden Umständen Werke von hervorragender Schönheit zu liefern."

Nota differentialis gegeben, wodurch sie sich specifisch von den übrigen Künsten unterscheiden. Wir haben also bei den schönen Künsten eine Nota generica; denn sie sind ja Künste, wie alle anderen Künste; wir haben aber auch eine Nota specifica (differentialis), durch welche das Genus zur Species contrahirt wird, und wodurch sie sich specifisch von allen übrigen Künsten unterscheiden. Durch diese beiden Merkmale ist nun aber, wie die Logik lehrt, der allgemeine Begriff ermöglicht; aus diesen setzt er sich zusammen. Folglich kann aus ihnen auch der allgemeine Begriff der schönen Kunst, unter welchen sich alle besonderen schönen Künste subsumiren, gebildet werden. Es ist also doch ein allgemeiner Begriff der schönen Kunst, und folglich auch eine Wesensdefinition der letzteren möglich. So tritt bei Jungmann dasjenige, was vorher zur Vorderthüre hinausgewiesen worden, in nothwendiger Consequenz zur Hinterthüre wieder herein, ein Beweis, daß die Jungmann'sche Doktrin logisch und metaphysisch gar nicht aufrecht zu erhalten ist.

Es ist in der That ganz unbegreiflich, wie Jungmann dazu kommen konnte, durch obige ganz unklare und nichtssagende Formel den allgemeinen Begriff der schönen Kunst, der ihm, aus der Art und Weise zu schließen, wie er den Begriff der „hervorragenden Schönheit" präcisirt, so nahe liegt, ersetzen zu wollen.

6. Also es ist in Wahrheit ein allgemeiner Begriff der „schönen Kunst" möglich, und dieser kann definirt werden. Auf die Feststellung und Definition dieses Begriffes haben wir nun überzugehen. Nach den Gesetzen der Logik müssen wir aber hiebei von dem höchsten Begriff (Genus supremum), von dem Begriffe der Kunst im Allgemeinen ausgehen, und dann successiv zum Begriffe der schönen Kunst herabsteigen.

II. Der Begriff der Kunst im Allgemeinen.

§. 39.

1. Das Wort „Kunst" leitet sich ab von „Können", drückt also eine Fähigkeit aus, welche dem Menschen zukommt, und wodurch er zu einer dieser entsprechenden Thätigkeit geeigenschaftet gemacht wird. Sieht man jedoch von dem sprachlichen Ausdrucke ab, und sucht man den Begriff der Kunst festzustellen, dann müssen die Elemente dieses Begriffes theils vom Objecte, theils vom Subjecte jener Thätigkeit hergenommen werden.

a) Was zuerst das Object betrifft, so ist das, was die künstlerische Thätigkeit als solche zu erzielen sucht, stets eine äußere Wirkung, welche einem bestimmten Zwecke dient, und für diesen eingerichtet ist. Jede künstlerische Thätigkeit geht eben deshalb, weil sie eine künstlerische ist, stets darauf aus, eine äußere Wirkung hervorzubringen, welche auf irgend einen Zweck angelegt ist, und je vollkommener sie diesem ihrem Zwecke entspricht, d. h. je voll-

kommener sie für diesen Zweck eingerichtet ist, um so größer ist die Kunst, die sich hierin offenbart.

b) Dagegen was das Subject der künstlerischen Thätigkeit — den Künstler — betrifft, so sind von seiner Seite zwei Requisite für den Begriff der Kunst erforderlich:

α) Für's Erste ist erforderlich, daß der Künstler in seiner künstlerischen Thätigkeit nach einem bestimmten Plane arbeitet, den er in seinem Geiste concipirt oder entworfen hat, und daß er diesen in der künstlerischen Wirkung zu realisiren sucht. Gedankenlos, ohne geistig concipirten Plan arbeiten, heißt nicht künstlerisch thätig sein. Die künstlerische Wirkung muß eine zweckentsprechende sein; aber der Zweck sowohl als auch die Einrichtung des Werkes nach den Forderungen des Zweckes muß vom Geiste des Künstlers ausgehen; es muß daher der Plan hiezu von letzterem entworfen sein und mit Bewußtsein und Wille von ihm ausgeführt werden[1]).

β) Für's Zweite ist erforderlich, daß derjenige, welcher eine zweckentsprechende Wirkung nach Außen hervorbringen soll, dazu eine gewisse Fertigkeit oder Geschicklichkeit besitze. Das bloße nackte Vermögen eine zweckentsprechende Wirkung nach Außen hervorzubringen, reicht zum Begriffe der Kunst nicht aus; denn unter dieser Voraussetzung wäre z. B. jeder Mensch ein Baukünstler oder Architekt, weil das Vermögen, einen Bau aufzuführen, als nacktes Vermögen allen Menschen inne wohnt. Vielmehr muß das Vermögen durch einen entsprechenden Habitus vervollkommnet, d. h. es muß eine gewisse Fertigkeit und Geschicklichkeit vorhanden sein zu der entsprechenden künstlerischen Thätigkeit oder zur Hervorbringung der zweckentsprechenden Wirkung.

2. Fassen wir nun alle diese Elemente zusammen, dann werden wir die Kunst im Allgemeinen folgendermaßen definiren müssen: Kunst ist die Fertigkeit oder Geschicklichkeit, nach einem geistig concipirten Plane eine äußere Wirkung hervorzubringen, welche einem bestimmten Zwecke dient und für diesen eingerichtet ist. Hiebei kann jedoch diese Wirkung eine zweifache sein, nämlich entweder eine blos vorübergehende, die nur so lange währt, als die künstlerische Thätigkeit selbst[2]); oder aber eine bleibende, welche auch nach Aufhören der künstlerischen Thätigkeit noch fortdauert[3]). Eine solche bleibende Wirkung nennt man dann Kunstwerk.

---

1) Deshalb kann man denn auch nicht im eigentlichen Sinne von einer „Kunst der Thiere" sprechen; denn wenn auch in den Produkten der sog. „Thierkunst" Zweckmäßigkeit sich offenbart, so bringen die Thiere diese Producte doch nicht mit Bewußtsein nach einem von ihnen selbst entworfenen Plane hervor, sondern sind hiebei nur instinctiv thätig. Wir haben somit hier nur ein Analogon der künstlerischen Thätigkeit, aber keine wirkliche „Kunst".

2) Wie solches z. B. bei der Turnkunst oder Tanzkunst stattfindet.

3) Wie z. B. ein von dem Kleiderkünstler angefertigtes Kleid.

3. Von Alters her wurden zwei Hauptarten von Künsten ausgeschieden, nämlich die mechanischen und die freien Künste (Artes mechanicae et artes liberales). Die Eintheilung ist auch heute noch als giltig und berechtigt zu betrachten. Nur ist man nicht immer einig gewesen in der Bestimmung des unterscheidenden Merkmals, das zwischen beiden Kunstarten mitten inne liegt[1]). Am füglichsten nimmt man wohl den Zweck, auf welchen beide Kunstarten es absehen, zum Eintheilungsgrund, und darnach können beide Arten der Kunst in folgender Weise definirt werden:

a) Mechanische Künste sind jene, welche mehr an die leibliche und sinnliche Seite des Menschen sich halten, in so fern die Werke, welche in Kraft dieser Kunst geschaffen werden, entweder den äußeren, leiblichen Bedürfnissen des Menschen abhelfen, oder doch den sinnlichen Strebungen des letzteren genügen sollen.

b) Freie Künste dagegen sind jene, welche mehr die höhere, vernünftige Seite des Menschen berühren, in so fern sie entweder den idealen Bedürfnissen und Interessen der Menschen dienen, oder doch den Bestrebungen des von vernünftiger Erwägung geleiteten höheren Begehrungsvermögens entgegenkommen sollen.

Die mechanischen Künste werden unter dem allgemeinen Begriffe des Handwerkes zusammengefaßt. Der mechanische Künstler heißt daher gewöhnlich Handwerker, während der Name „Künstler" gemeiniglich für jene reservirt bleibt, welche eine höhere, freie Kunst betreiben, namentlich eine von den schönen Künsten.

4. Zu den freien Künsten gehört denn nun auch die schöne Kunst. Und so kommen wir vom Allgemeinen zum Besonderen, von dem Begriffe der Kunst im Allgemeinen zum Begriffe der schönen Kunst im Besonderen. Bevor wir jedoch die Formulirung des Begriffes der schönen Kunst in Angriff nehmen, müssen wir zuerst noch einige einleitende Lehrsätze vorausschicken, deren Feststellung und Begründung im Interesse einer genauen und exacten Definition der schönen Kunst erforderlich ist.

III. Ueberleitung zum Begriffe der schönen Kunst.

1. Formales Object der schönen Kunst.

§. 40.

1. Vor Allem ist die Frage zu beantworten, welches denn das formale Object der schönen Kunst sei; denn so lange dieses nicht feststeht, läßt sich eine präcise Definition der letzteren nicht erzielen. Das materielle Object

1) Der heil. Thomas scheint dieses unterscheidende Merkmal darin zu finden, daß die einen die geistigen, die anderen die körperlichen Kräfte des Menschen in Anspruch nehmen. Er spricht nämlich S. Theol. 1, 2, qu. 57, art. 3. ad 3. von Künsten, quae ordinantur ad opera per corpus exercita, quae sunt quodammodo serviles, in quantum corpus serviliter subditur animae, et homo secundum animam est liber. Jedoch dürfte dieses unterscheidende Merkmal nicht immer und überall zutreffen.

der künstlerischen Production kann, wenn es sich um die schöne Kunst handelt, von verschiedener Art sein; aber die Frage ist die, was denn die schöne Kunst als solche in diesem materiellen Objecte oder an und in dem Werke, das sie schafft, zu erzielen suche, welches also das formale Object der künstlerischen Production sei.

2. Dieses formale Object der schönen Kunst nun ist das Schöne. Das heißt: die künstlerische Thätigkeit sieht es bei der schönen Kunst ihrer Natur nach auf die Schönheit des künstlerischen Productes ab. Das Kunstwerk als materielles Object der künstlerischen Production kann allerdings einem anderen Zwecke dienen und für diesen eingerichtet sein. Aber was der Künstler, in so fern er schöne Kunst betreibt, in dem Werke zu erzielen sucht, das ist die Schönheit. Er will ein schönes Werk liefern. Das Werk, welches er, materiell genommen, für diesen oder jenen Zweck anfertigt und einrichtet, soll ein schönes Werk werden.

3. Jungmann scheint mit dieser Doktrin nicht einverstanden zu sein[1]), was um so mehr zu verwundern ist, als er doch selbst, wie wir gesehen, von einer schönen Kunst verlangt, daß sie die Aufgabe und die Mittel besitze, „Werke von hervorragender Schönheit" zu schaffen. Man sollte glauben, damit wäre das Schöne als formales Object der schönen Kunst offen anerkannt. Doch sei dem, wie ihm wolle: wir unsererseits halten entschieden an dem Satze fest, daß das formale Object der schönen Kunst das Schöne sei. Und dies zwar aus folgenden Gründen:

a) Das formale Object ist, wie wir bereits gesehen[2]), für jegliche Thätigkeit das Specificirende, das Wesenbestimmende. Actus specificatur per objectum formale. Nun aber ist es gerade die Schönheit, welche bei den sog. schönen Künsten die künstlerische Thätigkeit specificirt. Eine Kunst, bei welcher die künstlerische Production nicht auf die Schönheit des Werkes gerichtet ist, und diese erzielt, subsumirt Niemand unter den Begriff der schönen Kunst, rechnet Niemand zu den schönen Künsten. Die Erziehungskunst, die Staatskunst u. s. w. betrachtet Niemand als eine schöne Kunst, und zwar einfach aus dem Grunde, weil die künstlerische Thätigkeit es hier nicht auf das Schöne absieht. Folglich muß gerade das Schöne — die Schönheit des Werkes — als das formale Object der schönen Kunst betrachtet werden — nichts anderes. Gerade deshalb nennt man denn auch diese Kunstart „schöne Kunst", im Unterschiede von anderen Kunstarten, die das Schöne nicht zum formalen Objecte haben[3]).

---

1) Vgl. seine Polemik gegen uns auf S. 775—78 seiner Aesthetik, Aufl. 2, die ohne diese Voraussetzung kaum verständlich wäre.

2) Oben §. 38, S. 118.

3) Jungmann allerdings betrachtet diese Benennung als ganz irrelevant. Die Alten, meint er (S. 778), hätten diesen Ausdruck gar nicht gebraucht; bei den Griechen hießen die gegenwärtig so genannten „schönen" Künste „nachahmende" Künste, bei den Römern »Artes bonae« oder „edle Künste". Der Name „schöne Kunst" sei blos ein moderner Ausdruck, den man eigentlich gar nicht gebrauchen sollte, weil er zu vielen

b) Das formale Object ist ferner für jegliche Thätigkeit nicht blos das Specificirende, sondern eben weil es dieses ist, ist es auch das Unterscheidende. Actus non solum specificantur, sed etiam divensificantur per objecta formalia. Nun aber unterscheiden sich die schönen Künste gerade dadurch von allen übrigen, daß sie auf das Schöne gerichtet sind, daß hier durch die künstlerische Thätigkeit ein schönes Werk geschaffen werden soll. Es ist ganz unmöglich, ein anderes unterscheidendes Merkmal aufzufinden. So wie man von der Schönheit absieht, hat man gar keinen sicheren Anhaltspunkt mehr, um zu bestimmen, wo die schöne Kunst anfängt, und wo sie endet. Auch aus diesem Grunde also muß das Schöne als das formale Object der schönen Kunst betrachtet werden.

c) Wir haben endlich bewiesen, daß die einzelnen schönen Künste nicht als ganz disparate Dinge neben einander stehen, sondern daß sie vielmehr unter einem allgemeinen Begriffe, dem Begriffe der „schönen Kunst" zusammengefaßt werden können. Das wäre aber nicht möglich, wenn sie nicht ein gemeinsames formales Object hätten. Denn da der Begriff das Wesen der Dinge repräsentirt und zum Inhalte hat, so können nur solche Dinge unter einem allgemeinen Begriffe zusammengefaßt werden, welche die gleiche Wesenheit haben. Das muß also auch bei den schönen Künsten stattfinden. Nun verhält sich aber hier das formale Object als wesenbestimmend. Folglich können die schönen Künste nur unter der Bedingung der gleichen Wesenheit sein, daß sie ein gemeinsames formales Object haben. Dieses gemeinsame formale Object kann aber wiederum kein anderes sein, als das Schöne, denn nur dieses, daß ihre Werke schön sind oder wenigstens sein sollen, haben alle schönen

---

Mißverständnissen Anlaß gebe. „Vermuthlich sei dieser Ausdruck von dort zu uns herübergekommen, wo auch die für uns glücklicherweise unübersetzbaren beaux esprits zu Hause seien." Allein für so ganz irrelevant können wir den Namen „schöne Kunst" doch nicht erachten, und noch weniger können wir in dieser Bezeichnung einen Faux pas erblicken, den die Franzosen gemacht hätten. Immer ist zur Bezeichnung einer Sache jener Name der geeignetste, welcher sie am prägnantesten kennzeichnet. Und das findet hier statt; denn der Name „schöne Kunst" weist direct auf das formale Object dieser Kunstart hin, und kennzeichnet somit letztere ganz genau und bestimmt im Unterschiede von den übrigen Kunstarten. Daß die Alten diesen Namen nicht gebrauchten, kann doch wahrlich nicht als eine Instanz gegen denselben herbeigezogen werden; wir müßten sonst gar viele andere Benennungen, die wir jetzt gebrauchen, die aber die Alten nicht gebrauchten, auf diesen Grund hin eliminiren. Nicht jede Neuerung, namentlich wenn sie geschichtlich sich herausgebildet hat, ist deshalb, weil sie Neuerung ist, auch schon verwerflich. Was das Bessere ist, muß immer vorgezogen werden, mag es neu oder alt sein. Jungmann erkennt das denn auch implicite selbst an. Denn er gebraucht in seiner ganzen Aesthetik durchweg den Ausdruck „schöne Kunst"; er nennt die von ihm behandelten Künste nie anders als „schöne Künste". Er muß also doch diesen Namen gleichfalls für den geeignetsten gehalten haben; sonst wäre er doch auf die alte Benennung: „nachahmende" oder „edle" Künste zurückgegangen; wenigstens wäre das consequent gewesen.

Künste mit einander gemein; in allen anderen Richtungen gehen sie auseinander.

4. Somit ist es erwiesen, daß die Schönheit das formale Object der schönen Kunst sei, und daß somit der Künstler in der künstlerischen Production es darauf absehe und absehen müsse, ein schönes Werk zu schaffen. Wir wiederholen es: das Werk, in so fern es materielles Object der künstlerischen Production ist, kann für einen anderen Zweck bestimmt und eingerichtet sein; von diesem Gesichtspunkte aus ist es dann auch nicht als Werk der schönen Kunst zu betrachten. Werk der schönen Kunst ist es in so fern und so weit, als es ein schönes, nach den Gesetzen der Schönheit ausgeführtes Werk ist. Verhält es sich aber also, dann legt sich unmittelbar eine weitere Frage nahe, welche das ästhetische Wohlgefallen an dem schönen Kunstwerke betrifft.

2. Die schöne Kunst und das ästhetische Wohlgefallen.

§. 41.

1. Es entsteht nämlich die weitere Frage: Wenn die schöne Kunst ihrer Natur nach es darauf absehen muß, ein schönes Kunstwerk zu liefern: muß sie es dann auch darauf absehen, durch das schöne Kunstwerk in denen, die es betrachten, ästhetisches Wohlgefallen hervorzurufen, und ihnen damit den in dem ästhetischen Wohlgefallen an sich schon involvirten ästhetischen Genuß zu vermitteln?

2. Jungmann beantwortet diese Frage in folgender Weise: Es gibt allerdings schöne Künste, welche es ihrer Natur nach darauf absehen, in Anderen ästhetisches Wohlgefallen hervorzurufen und ihnen den darin involvirten ästhetischen Genuß zu vermitteln, weshalb sie auch „hedonische“ Künste heißen. Aber das findet nicht bei allen schönen Künsten statt. Andere schöne Künste, nämlich die „religiösen“ und „civilen“, verfolgen dieses Absehen nicht; letzteres ist vielmehr durch deren Natur ausgeschlossen. Jungmann tadelt es heftig, wenn diese Unterscheidung nicht gemacht wird; er beruft sich auf eine Anzahl von Meistern der „religiösen“ und „civilen“ Kunst, und fordert in ironischer Weise auf, man solle doch diese fragen, ob sie es mit ihren Werken auf ästhetisches Wohlgefallen und auf ästhetischen Genuß abgesehen hätten. „Sie würden, meint er, eben weil sie Männer der Kunst sind, dem Fragenden wohl nicht die verletzende Antwort geben: „Einfältiger Mensch, du bist wahnsinnig!“; aber sie würden jedenfalls lächeln über die naive Gelehrsamkeit des 19. Jahrhunderts [1].“

3. Wir sind aber ungeachtet dieser Berufung auf große Meister doch der Ansicht, daß die gedachte Unterscheidung nicht zulässig sei, daß vielmehr alle schönen Künste ihrer Natur nach es darauf absehen, durch ihre Werke ästhetisches Wohlgefallen in denen, welche sie betrachten, hervorzurufen, und weil in

1) Aesthetik, Aufl. 2, S. 776 f. Es ist diese Aeußerung speciell gegen uns gerichtet.

diesem ästhetischen Wohlgefallen der ästhetische Genuß an und für sich schon involvirt ist, ihnen dadurch auch ästhetischen Genuß zu vermitteln. Denn:

a) Sieht es eine schöne Kunst nicht darauf ab, ästhetisches Wohlgefallen hervorzurufen, so sieht sie es auch nicht mehr auf Schönheit ab. Denn das ästhetische Wohlgefallen ist die nothwendige Folge der Schönheit. Was schön ist, das gefällt. Beide, Schönheit und ästhetisches Wohlgefallen, sind von einander untrennbar. Man kann es also nicht auf das eine absehen, ohne es zugleich auf das andere abzusehen. Darum, wer es nicht auf ästhetisches Wohlgefallen absieht, sieht es auch nicht auf Schönheit ab. Wenn also die religiösen und civilen Künste ihrer Natur nach das Absehen auf ästhetisches Wohlgefallen ausschließen, so schließen sie ihrer Natur nach auch das Absehen auf Schönheit aus. Wenn aber dieses, dann sind sie eben keine schönen Künste mehr; denn es fehlt das formale Object der letzteren, die Schönheit. Jungmann müßte also in Kraft seines Princips die religiösen und civilen Künste „unbarmherzig aus dem Bereiche der schönen Kunst ausschließen." Um dies einzusehen, bedarf es wahrlich keiner „Weisheit des 19. Jahrhunderts;" es genügt dazu nur ein klein wenig Logik.

b) Wenn man daher an die großen Meister, welche Jungmann aufruft, mit einer anderen Frage herantreten, wenn man sie fragen würde: Habt ihr bei der Production eurer Kunstwerke es gar nicht darauf abgesehen, daß selbe denen, die sie betrachten, gefallen sollen; ist es euch ganz gleichgiltig gewesen, ob selbe gefallen oder nicht gefallen oder mißfallen? oder habt ihr gar, (wie es nach Jungmann eigentlich sein müßte), direct gewollt, daß selbe nicht gefallen sollen? — dann würden sie sich, wie wir glauben, erst recht wundern über diese „naive" Frage, resp. darüber, wie man denn überhaupt eine solche Frage stellen könne. Warum, würden sie sagen, haben wir denn schöne Werke geschaffen, als damit sie gefallen. Wenn es uns gleichgiltig gewesen wäre, ob sie gefallen oder nicht gefallen oder mißfallen, oder wenn wir gar gewollt hätten, daß sie nicht gefallen, dann hätten wir die Gesetze der Schönheit nicht so sorgfältig in ihnen zur Anwendung zu bringen gebraucht. So, glauben wir, würde sowohl der „Meister, der den Plan zum Kölner Dom entworfen, als auch der Maler des Straßburger Fahnenbildes oder des berühmten Abendmahlbildes im Refectorium des Dominikanerklosters S. Maria della Grazie in Mailand," u. s. w. antworten.

c) Nach Jungmann soll endlich die schöne Kunst, in ihrem ganzen Umfange genommen, sittigend und veredelnd auf die Menschen einwirken. Das sei ihre Aufgabe. Darin wird Jedermann ihm zustimmen. Aber wie kann ein schönes Kunstwerk sittigend und veredelnd auf den Menschen einwirken, wenn er kein Wohlgefallen aus demselben schöpfen kann, wenn sein Gemüth von dessen Schönheit nicht angesprochen und ergriffen wird, wenn er ihm kalt und gleichgiltig gegenübersteht! Wie vermag solches namentlich ein religiöses Kunstwerk unter dieser Voraussetzung! Was mich kalt und gleichgiltig läßt, das kann doch in meinem Gemüthe nicht einen höheren Aufschwung zum Guten, nicht eine Begeisterung für die höheren Interessen des Lebens hervorrufen! Nur wenn das Kunstwerk Wohlgefallen erregt, kann es in der gedachten

Richtung wirksam sein. Daraus folgt, daß die schöne Kunst nach ihrem ganzen Umfange, nicht etwa blos theilweise, somit ihrer Natur nach es darauf absehen müsse, ästhetisches Wohlgefallen und somit auch ästhetischen Genuß, der ja in jenem an sich schon involvirt ist, hervorzurufen, und daß deshalb auch der producirende Künstler mit jedem Kunstwerke, nicht etwa blos mit einigen diese Absicht verfolgen müsse, einfach deshalb, weil sonst die Kunst die ihr von Jungmann selbst gestellte Aufgabe unmöglich zu lösen vermöchte.

4. Sieht es nun aber die schöne Kunst an sich und ihrer Natur nach auf ästhetisches Wohlgefallen ab, dann folgt daraus, daß die Jungmann'sche Unterscheidung zwischen „hedonischen" und zwischen „nicht hedonischen" Künsten in dem Sinne, wie er diese Unterscheidung auffaßt, wissenschaftlich falsch und unberechtigt sei. Wir werden übrigens auf diese Unterscheidung später nochmal zurückkommen.

3. Die schöne Kunst und das Kunsthandwerk.

§. 42.

1. Endlich ergibt sich noch eine dritte Frage, was nämlich unter dem sog. Kunsthandwerke zu verstehen sei, und in welchem Verhältnisse es zur schönen Kunst stehe. Die Werke der mechanischen Kunst berühren, wie wir gesehen, zunächst die sinnliche und leibliche Seite des Menschen und sind auch großentheils nur dazu bestimmt, den äußeren Lebensbedürfnissen des letzteren zu dienen. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet steht die mechanische Kunst oder das Handwerk ganz außer dem Bereiche der Schönheit, und hat mit dieser Nichts zu schaffen.

2. Aber es kann der mechanische Künstler in zweiter Linie doch auch sein Augenmerk darauf richten, daß sein Werk schön, d. i. den Gesetzen der Schönheit gemäß ausgeführt werde. Wenn z. B. ein Baumeister den Plan eines Wohnhauses entwirft, so muß er es allerdings in erster Linie darauf absehen, daß der Bau in allen seinen Theilen und in der Zusammenordnung dieser Theile seinem Zwecke, dem Menschen als behagliche Wohnung zu dienen und den Anforderungen, die dieser an eine solche Wohnung stellt, durchgehends genau entspreche. Aber in zweiter Linie kann er doch auch sein Augenmerk darauf richten, daß das Haus eine schöne, d. h. eine mit den Gesetzen der Schönheit harmonirende Außengestalt erhalte. Und ebenso verhält es sich auch mit den Werken anderer mechanischer Künste.

3. Dieses Streben, seinem Werke auch äußere Schönheit zu geben, wird sich dem mechanischen Künstler oder Handwerker ganz besonders dann nahe legen müssen, wenn das Werk zum Schmucke dienen, oder wenn es sich in ein größeres Ganzes einfügen und zur Zierde des letzteren beitragen soll[1]). Hier wird der Handwerker geradezu darauf angewiesen sein, seinem Werke die mög-

1) Bei einem Zimmergeräthe z. B. genügt es uns nicht, daß selbes zweckmäßig angefertigt sei; wir wollen auch, daß es schön ausgearbeitet sei, damit es zur Zierde des Zimmers beitrage. Analog bei Kleidungsstücken, Ringen, Halsketten u. s. w.

lich größte äußere Schönheit zu geben. Es darf allerdings diese Betonung der Schönheit des Werkes nicht so weit gehen, daß dadurch seiner Zweckmäßigkeit in Rücksicht auf den Gebrauch, der davon gemacht werden soll, Eintrag geschieht. Aber in so weit es ohne solche Beeinträchtigung der Zweckmäßigkeit abgeht und abgehen kann, wird es immer ein großer Vorzug des Werkes sein, wenn es auch in schöner und geschmackvoller äußerer Form auftritt.

4. In solcher Weise tritt also auch die mechanische Kunst oder das Handwerk in den Bereich der Schönheit ein. Und dadurch, daß solches geschieht, wird die mechanische Kunst zum Kunsthandwerk. Allerdings tritt das Handwerk dadurch, daß es zum Kunsthandwerk sich erhebt, nicht aus seiner Sphäre heraus; es ist und bleibt immer blos mechanische Kunst. Aber es tritt gewissermaßen in Communication mit dem Reiche der Schönheit, und participirt an demselben. Die Producte des Kunsthandwerkes sind denn auch oft von hervorragender Schönheit, und ganz dazu angethan, unser Wohlgefallen auf sich zu ziehen. Die Entwickelung und der Fortschritt des Kunsthandwerkes ist daher stets ein erfreulicher Beweis von der Strebsamkeit der Männer des Handwerkes, und kann nur von günstigem Einflusse sein auf die Werthschätzung des Schönen in der Gesellschaft.

5. Aber zur „schönen Kunst" im ästhetischen Sinne dieses Wortes kann und darf das Kunsthandwerk doch nicht gerechnet werden. Denn die mechanische Kunst (Handwerk) sieht es nicht ihrer Natur nach auf Schönheit ihres Werkes ab; die Schönheit ist nicht ihr formales Object; diese verhält sich zu den Werken der mechanischen Kunst immer nur accessorisch. Das Kunsthandwerk, so hoch ausgebildet es auch sein mag, ist und bleibt daher doch immer specifisch verschieden von der eigentlich schönen oder ästhetischen Kunst. Diese letztere steht über dem bloßen Kunsthandwerke. Wir haben es bei ihr mit einer eigenen Kunstsphäre oder Kunstart zu thun, an welche das Kunsthandwerk nicht hinanreicht.

IV. Der Begriff der schönen Kunst im ästhetischen Sinne. (Aesthetische Kunst.)

1. Feststellung dieses Begriffes.

§. 43.

1. Die schöne Kunst im ästhetischen Sinne, oder wie sie deshalb auch genannt wird, die ästhetische Kunst tritt erst da hervor, wo die Schönheit von dem Künstler in den Dienst des Idealen gezogen wird. Wir wollen sagen: die schöne Kunst beginnt erst dann, wenn der Künstler bei seinem Werke es darauf absieht, in der schönen Form etwas Ideales zum Ausdruck zu bringen und es dadurch vor unsere Anschauung zu stellen. Gerade dieser ideale Inhalt, in so fern er in der schönen Form oder Erscheinung des Kunstproductes hervortritt und für unsere Anschauung sich versinnlicht, ist es, welcher die Kunst zur Höhe der schönen oder ästhetischen Kunst emporhebt, und im Gegensatze zum bloßen Kunsthandwerke das Specificum der letzteren bildet. Hiefür sprechen folgende Gründe:

a) Die schöne Kunst ist von jeher unter die „freien Künste" (Artes liberales) gerechnet worden. Und mit Recht. Denn bei ihr handelt es sich nicht mehr um die Befriedigung der gewöhnlichen äußeren Lebensbedürfnisse des Menschen, sondern sie berührt die höhere, die geistige Seite des Menschen; ihre Werke haben für das höhere, geistige Leben des Menschen eine Bedeutung. Das Kunsthandwerk dagegen bleibt, wie wir gesehen, in der Sphäre der mechanischen Kunst stehen, erhebt sich nicht zur Stufe der freien Kunst. Es ist somit von der schönen Kunst specifisch verschieden. Ein specifischer Unterschied fordert aber ein specifisch unterscheidendes Merkmal. Der schönen Kunst muß also ein Merkmal zukommen, wodurch sie sich specifisch von dem Kunsthandwerke unterscheidet. Dieses Merkmal muß aber wiederum von der Art sein, daß dadurch die schöne Kunst in Wahrheit zum Range einer freien Kunst erhoben wird; denn sonst würde dadurch nicht ein specifischer, sondern blos ein gradueller Unterschied zwischen schöner Kunst und Kunsthandwerk geschaffen werden. Zum Range einer freien Kunst kann aber die schöne Kunst nur dadurch erhoben werden, daß in ihren Werken die schöne Form in den Dienst des Idealen tritt, daß also in ihren Werken ein idealer Inhalt gegeben ist, und dieser in der schönen Form zur Offenbarung gelangt. Denn nur durch diesen idealen Inhalt erhält das Werk der schönen Kunst eine Beziehung auf das geistige Leben des Menschen, spricht es den Geist an, und dient den geistigen Interessen und Bedürfnissen des Menschen. Und das macht ja das Wesen der freien Kunst aus. Folglich muß gerade darin das Specificum der schönen Kunst im Unterschiede von dem bloßen Kunsthandwerke gelegen sein.

b) Dies wird denn auch bestätigt durch die allgemein menschliche Ueberzeugung. Wenn es sich um ein Werk handelt, welches der Sphäre des Kunsthandwerkes angehört, so fordert von ihm Niemand etwas weiter, als daß es seiner äußeren Form und Gestalt nach so schön als möglich angelegt und ausgeführt sei. Dadurch allein wird Jedermann befriedigt. Wenn es sich dagegen um ein Werk der schönen Kunst, etwa der Malerei, der Plastik u. s. w. handelt, dann begnügt sich hier Niemand mit der bloßen Schönheit der Form. Jedermann setzt vielmehr voraus, daß in diesem Werke ein Gedanke, überhaupt etwas Ideales sich ausspreche, und Jedermann, dessen Geschmack nur einigermaßen gebildet ist, sucht diesen Gedanken, sucht diesen idealen Inhalt in dem Werke. Kann er einen solchen Gedanken, einen solchen idealen Inhalt nicht finden, dann ist er keineswegs befriedigt. Mag das Werk seiner äußeren Form oder Gestalt nach noch so schön ausgeführt sein: es wird doch sein Wohlgefallen nicht auf sich ziehen, weil ihm gerade dasjenige fehlt, was eigentlich seine Seele ausmachen sollte. Unbefriedigt wendet man sich daher von ihm ab. Somit ist es allgemein menschliche Ueberzeugung, daß in der schönen Kunst die schöne Form in den Dienst des Idealen treten müsse, und daß nur da von einer schönen Kunst die Rede sein könne, wo deren Werke etwas Ideales in schöner Form zum Ausdruck bringen.

c) Wissenschaft und (schöne) Kunst stehen mit einander in gewissem Sinne parallel. Von jeher sind beide als mit einander zusammenhängend und

gewissermaßen verschwistert betrachtet worden, wie sie denn auch im Culturleben der Völker stets wie zwei gleichberechtigte Mächte aufgetreten sind und einander in die Hände gearbeitet haben. Nun geht die Wissenschaft auf das Ideale; denn sie sucht von der Erfahrung aus mittelst des discursiven Denkens zu den übersinnlichen Gründen der waltenden Erscheinungen emporzusteigen. Folglich muß a pari auch die (schöne) Kunst auf das Ideale gehen, nur mit dem Unterschiede, daß sie den umgekehrten Weg einschlägt, daß sie nämlich das Ideale aus der transcendenten Sphäre herabzieht in die Sphäre der Erscheinungswelt, und es in einer schönen sinnlichen Form versinnlicht, um es dadurch unserer Anschauung nahe zu bringen, und es auf diesem Wege unserem Geiste zur Erkenntniß zu vermitteln.

Dieses also, daß in dem schönen Kunstwerke die Schönheit in den Dienst des Idealen tritt, ist für das Wesen der ästhetischen Kunst entscheidend. Mag das Kunstwerk immerhin einem anderen Zwecke dienen: wenn nur etwas Ideales in ihm zum Vorschein tritt, und die ganze äußere Form des Werkes auf die möglichst vollkommene Offenbarung oder Versinnlichung dieses Idealen es absieht, dann müssen wir es als schönes, als ästhetisches Kunstwerk bezeichnen.

2. Demnach muß die schöne Kunst im ästhetischen Sinne gefaßt, in folgender Weise definirt werden:

Die schöne Kunst ist die Fertigkeit oder Geschicklichkeit, nach einem geistig concipirten Plane etwas Ideales in einer ihm entsprechenden schönen Form zur Darstellung zu bringen, um es dadurch vor unsere Anschauung zu stellen und für sie zu versinnlichen.

Nach dieser Definition ist somit die schöne Kunst in Kraft ihres Wesens, also ihrer Natur nach darauf angewiesen, schöne Werke zu liefern, und ist daher in Wahrheit das Schöne ihr formales Object.

3. Zur näheren Erläuterung unserer Definition ist jedoch noch Folgendes zu bemerken:

a) Wenn es heißt, das Wesentliche der schönen Kunst liege darin, daß sie etwas Ideales in entsprechender schöner Form zur Darstellung bringt, so soll damit nicht gesagt sein, daß der Inhalt des ästhetischen Kunstwerkes stets eine abstracte Idee sein müsse. Das wäre durchaus nicht zutreffend. Es soll vielmehr damit nur dieses gesagt sein, daß dasjenige, was die schöne Kunst zur Darstellung bringt, stets einen idealen Charakter haben, oder daß es wenigstens von einem höheren, idealen Gesichtspunkte aufgefaßt werden müsse, wenn es den Vorwurf für ein ästhetisches Kunstwerk soll bilden können. Das Kunstwerk ist kein ästhetisches Kunstwerk, wenn es uns etwas vorführt, worin gar kein höherer, geistiger Gedanke, gar keine höhere, ideale Auffassung sich ausspricht; dem, was das Kunstwerk als seinen Inhalt uns vorführt, muß stets die Signatur der Idealität aufgeprägt sein; es muß Etwas in ihm sich vorfinden, was nicht den Sinn, sondern den Geist anspricht, und daher auch dem Werke selbst eine höhere, nur dem Geiste verständliche Bedeutung verleiht.

b) Wenn wir ferner sagen, das ästhetische Kunstwerk müsse etwas Ideales in entsprechender schöner Form vor unsere Anschauung stellen, so verstehen wir unter dieser Anschauung sowohl die Anschauung des äußeren, als auch die des inneren Sinnes, d. h. wir sagen, der Künstler könne sowohl für die Anschauung des äußeren, als auch für die des inneren Sinnes arbeiten, und verstehen dann unter dem inneren Sinne zunächst die Einbildungskraft (Phantasie). Denn wie für den äußeren Sinn, für das Auge und für das Ohr etwas Ideales versinnlicht und veranschaulicht werden kann, so auch für die Einbildungskraft. Nicht als ob jede Kunst für die innere und äußere Anschauung zugleich arbeiten könnte: ob sie das Eine oder das Andere vermöge, das hängt, wie wir sehen werden, von dem Darstellungsmittel ab. Wir wollen nur sagen, daß die Kunst im Allgemeinen etwas Ideales sowohl für den äußeren, als auch für den inneren Sinn, d. i. für die Einbildungskraft in schöner Form veranschaulichen könne.

4. Das ist also die ästhetische Kunst im Unterschiede von dem Kunsthandwerke. Uebrigens wenn auch die ästhetische Kunst auf einer specifisch höheren Stufe steht, als das Kunsthandwerk, und letzteres aus dem Bereiche der ersteren auszuscheiden ist, so stehen doch beide in der thatsächlichen Wirklichkeit mit einander in einem sehr engen Zusammenhange. Namentlich findet solches statt, wenn es sich in specie um die bildende Kunst handelt. Für diese muß das Kunsthandwerk geradezu als der Boden betrachtet werden, aus welchem (im Mittelalter) die höhere bildende Kunst hervorgesprossen ist. Dem Mittelalter war überhaupt in der Praxis eine Trennung von Handwerk und Kunst fremd. „Peter Vischer war ein ehrbarer Rothgießermeister; Albrecht Dürer hatte eine Malerbude; viele Erbauer von Domen unterschieden sich nur durch ihre größere Geschicklichkeit von ihren Mitarbeitern." Aus dem Handwerke heraus also wurden die Künstler geboren. Darum soll denn auch die Kunst nie ganz von dem Kunsthandwerke sich losreißen, soll letzteres nicht gering halten oder gar verachten: ein kräftiges, blühendes Kunsthandwerk ist immer zugleich ein mächtiger Hebel zur Entwickelung und Förderung der höheren, der ästhetischen Kunst.

2. Idealismus, Realismus und Naturalismus in der Kunst.

§. 44.

1. Man unterscheidet in der Kunst gemeiniglich zwischen „Idealismus", „Realismus" und „Naturalismus", im Sinne von idealistischer, realistischer und naturalistischer Kunstrichtung.

a) Der „Idealismus" legt das Hauptgewicht auf das Ideale als den Inhalt des Kunstwerkes; die schöne Form stellt er in den Dienst des Idealen. Es erscheint somit von diesem „idealistischen" Standpunkte aus das Kunstwerk um so vortrefflicher und gelungener, je vollkommener der ideale Inhalt in der schönen Form zur Erscheinung hervortritt.

b) Der „Realismus" dagegen legt das Hauptgewicht auf die Form. Ihm liegt in erster Linie an einer vollendeten technischen Ausführung des Kunstwerkes, und zwar nach der Richtung hin, daß die Details überall genau

an die Wirklichkeit sich anschmiegen, daher: „Realismus". Die Kunst soll zunächst wirken durch den Zauber der der Wirklichkeit genau nachgebildeten Form, und zu diesem Zwecke müssen alle Mittel der Technik aufgeboten und zur Anwendung gebracht werden, weil nur dadurch dieser volle Reiz der Form sich erzielen läßt. Das Ideale tritt zurück.

c) Der „Naturalismus" endlich sieht von dem Idealen als Inhalt des Kunstwerkes ganz ab; er glaubt seiner Aufgabe zu genügen, wenn er das Natürliche in seiner reinen, nackten Natürlichkeit, durch nichts Ideales oder Geistiges verklärt, in der sinnlich reizendsten Gestalt vor die Anschauung des Beschauers stellt. Eine höhere, in das Gebiet des Idealen hineinreichende Aufgabe erkennt er der Kunst nicht zu.

2. Wir unsererseits huldigen, wie aus unserer Definition der schönen Kunst ersichtlich ist, in der Kunst dem „Idealismus", wenn wir doch einmal diesen Ausdruck gebrauchen wollen. Wir sind der Ueberzeugung, daß die schöne Kunst wirklich im Dienste des Idealen stehe, und daß daher die Schönheit der Form nur in so fern und in so weit eine Bedeutung habe, als sie etwas Ideales in sich darbildet. Daß dabei die technische Ausführung nicht zu kurz kommen dürfe, ja daß der Künstler Alles daran setzen müsse, um seinem Werke in dieser Beziehung die möglichst größte Vollendung zu geben, ist selbstverständlich.

3. Wenn daher der „Realismus" in der technischen Ausführung das möglichst Vollkommene zu leisten sucht, so ist er damit im Rechte, und wir wollen in dieser Beziehung auf die realistische Kunstrichtung keinen Tadel werfen. Wenn man aber mit dieser technischen Vollendung des Kunstwerkes, oder vielmehr mit der genauen und durchgängigen Darbildung des Wirklichen in all seinen Details Alles gethan zu haben glaubt, und das Ideale dem gegenüber in den Hintergrund schiebt, es nicht zu der ihm gebührenden Geltung kommen läßt, dann wird die realistische Kunstrichtung einseitig und fehlerhaft. Sie bevorzugt die Hülle vor dem Kern, und kommt dadurch zuletzt dahin, daß sie auf bloße Effekthascherei ausgeht und die höhere Bedeutung der Kunst verkennt[1]).

4. Dem „Naturalismus" kann selbstverständlich gar keine Berechtigung zugeschrieben werden. In ihm wird die Kunst recht eigentlich entgeistet, und auf ein Niveau herabgesetzt, auf welchem sie nur mehr als ästhetischer

---

1) Darum machen denn auch solche „realistische" Kunstwerke keinen tieferen Eindruck auf uns. Wir staunen die Fülle des Kunstapparates an, der darin zu Tage tritt, wir bewundern die fein und correkt ausgeführten Details, wir haben Achtung vor dem Künstler, der in der Technik und in der technischen Composition so Außerordentliches geleistet. Aber wir werden von dem Anblicke des Kunstwerkes nicht innerlich ergriffen; Geist und Gemüth können sich an diesem Anblicke nicht erheben und erwärmen; wir bleiben kalt. Denn nur das Ideale ist unserem Geiste und unserem Gemüthe sympathisch, und wo daher dieses zurücktritt, an die zweite Stelle herabsinkt, da kann uns die Form allein, so schön sie auch sein möge, innerlich nicht für sich einnehmen.

Cultus des Gewöhnlichen und Alltäglichen erscheint. Der „Naturalismus" ist der Abfall der Kunst von dem Idealen, die Verleugnung desjenigen, was allein ihr einen Werth und eine Bedeutung geben kann. Es ist nicht mehr der Geist, welcher in solchen naturalistischen Kunstproducten Befriedigung findet, sondern es ist nur der Sinn, welcher in der Betrachtung derselben schwelgen kann[1]).

5. Zu den genannten drei Kunstrichtungen ist in neuester Zeit noch eine vierte gekommen, die sich „Verismus" nennt, und in der modernen Kunst bereits weite Kreise geschlagen hat. Dieser „Verismus" geht von dem Satze aus, daß das Object der künstlerischen Darbildung das „Wahre", d. i. das Wirkliche sei (daher: „Verismus"), und daß mithin die Kunst die Aufgabe habe, in ihren Werken den möglich größten Schein des Wahren, d. i. des Wirklichen hervorzubringen. Sie habe dabei keine weiteren Rücksichten zu beobachten, denn wo das „Wahre" berechtigt sei, sei überall auch der „Schein" des Wahren berechtigt.

6. Das heißt offenbar nichts anderes, als die Kunst erfülle ihre Aufgabe, wenn sie möglichste Täuschung auf packenden Effekt hervorrufe. Das wird denn auch praktisch von denjenigen Künstlern geübt, welche dieser Kunstrichtung zugethan sind. Es läßt sich demnach durchaus nicht verkennen, daß dieser moderne Verismus durchaus keine ideale Kunstrichtung sei, daß er sich vielmehr wenig oder gar nicht unterscheide von dem Naturalismus. Wenn es hoch kommt, kann man in selbem noch eine Art Realismus in gesteigerter Potenz erblicken. Auf unserem Standpunkte müssen wir uns daher auch gegen diese Kunstrichtung ablehnend verhalten[2]).

7. So viel über die verschiedenen Kunstrichtungen. Wir haben nun zuletzt noch auf einen anderen Punkt zu reflectiren. Es muß nämlich in Bezug auf die ästhetische Kunst im Allgemeinen nochmal eine Unterscheidung gemacht werden. Es ist zu unterscheiden zwischen schaffender und ausübender Kunst.

1) Es ist jedoch zu bemerken, daß der Begriff des Naturalismus in der Kunst noch in einem anderen Sinne genommen wird. Wenn es sich nämlich um die christlich religiöse Kunst im Besonderen handelt, so muß diese, wie wir sehen werden, in Kraft ihrer Aufgabe auf dem Gebiete der übernatürlichen Schönheit sich bewegen. Thut sie dieses nicht, sieht vielmehr der Künstler in seinen Werken, die für den christlichen Cultus bestimmt sind, von dieser übernatürlichen Schönheit ab und betont blos die natürliche Schönheit, dann bezeichnet man ein solches Verfahren gleichfalls als „Naturalismus", speciell in der christlich religiösen Kunst. Es ist einleuchtend, daß der Naturalismus auch in diesem Sinne genommen als eine falsche und verwerfliche Kunstrichtung betrachtet werden müsse; denn er befindet sich im Widerspruche mit dem Standpunkte, welchen die christlich religiöse Kunst nothwendig einnehmen muß, wenn sie ihrer Aufgabe genügen soll.

2) Dem läßt sich noch anfügen der sog. „Conventionalismus". Nach diesem bilden die conventionell vorliegenden Kunsttypen die Formensprache, und deren gelegentliche Benützung ist Aufgabe des modernen Künstlers. Das ist nichts als leerer Eklekticismus.

3. Schaffende und ausübende Kunst.

§. 45.

1. Der Unterschied, welcher zwischen schaffender und ausübender (ausführender) Kunst stattfindet, ist schon durch deren Benennung hinreichend gekennzeichnet. Der schaffende Künstler bringt ein schönes Kunstwerk hervor; der ausübende Künstler führt es aus, wenn das Kunstwerk auf eine solche Ausführung angewiesen ist. Schaffender Künstler ist beispielsweise der Componist, welcher ein Tonwerk componirt; ausübende Künstler dagegen sind die Musiker, welche das Tonwerk aufführen. Das Product der schaffenden Kunst ist somit ein bleibendes, ein eigentliches Kunstwerk; der Künstler bringt selbes hervor nach selbsteigener künstlerischer Conception; es bleibt dann nach dem Acte der Hervorbringung als Schöpfung seines Genius stehen und dauert fort, bis es durch andere Agentien zerstört wird[1]). Die ausübende Kunst dagegen bethätigt sich in der blos transitorischen Aufführung eines vom schaffenden Künstler geschaffenen Kunstwerkes.

2. Es ist kein Zweifel, daß nicht blos die schaffende, sondern auch die ausübende Kunst unter den Begriff der ästhetischen Kunst subsumirt werden könne und müsse. Denn der ausübende Künstler muß den ganzen Inhalt und den ganzen Geist des auszuführenden Kunstwerkes in sich aufnehmen; er muß sich in denselben quasi hineinleben, und dann in der Ausführung die ganze Schönheit der bezüglichen Kunstschöpfung zu Tage treten lassen. Aber wenn auch die ausübende Kunst ästhetischer Natur ist, so steht sie doch hinter der schaffenden Kunst zurück. Denn einerseits ist die ausübende durch die schaffende Kunst erst bedingt, und andererseits schafft der schaffende Künstler sein Werk aus selbsteigener künstlerischer Conception, während der ausübende Künstler nur die Conception eines Anderen in sich aufnimmt, und sie dann zur Ausführung bringt.

3. Jungmann will einen specifischen Unterschied zwischen schaffender und ausübender Kunst nicht anerkennen; er verwirft diese Unterscheidung, und stellt den sog. „schaffenden" und den sog. „ausübenden" Künstler auf Eine Linie. Die Musiker, sagt er[2]), welche ein Tonwerk, oder die Schauspieler, welche eine dramatische Composition aufführen, bilden mit dem Tondichter oder dem Verfasser der dramatischen Composition Ein moralisches Ganzes, Ein wirkendes Princip (!), durch dessen harmonische Thätigkeit das Kunstwerk entsteht und vollendet wird. Der Antheil, welchen jedes einzelne Glied dieser Gesammtheit dabei hat, und darum auch das kalleotechnische Verdienst jedes einzelnen Gliedes ist zwar sehr verschieden; aber diese Verschiedenheit ist eine blos graduelle, und diese kann keinen specifischen Unterschied zwischen schaffender und aus-

1) So ist es nicht blos bei den Werken der bildenden Kunst, sondern es können auch die Werke der Tonkunst und Poesie dauernd und bleibend dadurch gemacht werden, daß das Tonwerk in Noten fixirt und das poetische Werk niedergeschrieben wird.

2) S. 550.

übender Kunst begründen. Zudem, wenn man einen solchen Unterschied mache, stelle man den „ausübenden" Künstler auf gleiche Linie mit einem Drehorgler oder mit automatischen Gestalten, welche einen Marsch blasen.

4. Dagegen ist aber Folgendes zu erinnern:

a) Der Tondichter und die Musiker, heißt es, bilden miteinander Ein wirkendes Princip, durch dessen harmonische Thätigkeit das Kunstwerk entsteht. Nur ist der Antheil, den sie an der Entstehung des Kunstwerkes nehmen, verschieden. Aber diese Verschiedenheit ist eine blos graduelle. Wir wollen nun gar nicht weiter darauf eingehen, wie ungeeignet es sei, Componisten und Musiker „Ein wirkendes Princip" zu nennen, da sie doch in Wahrheit mehrere wirkende Principien sind, die nur zu einem bestimmten Zwecke zusammenwirken. Aber das fragen wir: Ist es denn wahr, daß der Antheil, welchen Componist und Musiker an der Entstehung des Tonwerkes nehmen, ein blos graduell verschiedener sei? Der Componist schafft das Tonwerk, der Violinist, der Trompeter, der Paukenschläger tragen das Ihrige dazu bei, um das Werk zur Aufführung zu bringen. Und das soll ein blos gradueller Unterschied sein? Wenn das wahr ist, dann ist der Antheil, welchen an der Herstellung eines Buches der Schriftsteller, der es schreibt, der Schriftsetzer, der es setzt, und der Maschinist, der es zum Drucke bringt, gleichfalls nur ein graduell verschiedener; es findet auch zwischen diesen Thätigkeiten kein specifischer Unterschied statt.

b) Nein, zwischen zwei Kunstarten muß ein specifischer Unterschied angenommen werden, wenn die künstlerische Thätigkeit, welche beiden entspricht, eine wesentlich verschiedene ist. Und das findet in unserem Falle statt. Denn das Schaffen eines Kunstwerkes ist nun einmal wesentlich verschieden von dem bloßen Ausführen dieses Kunstwerkes. Darum scheiden sich denn auch in der Wirklichkeit die beiden Thätigkeiten dem Subjecte nach scharf auseinander. Es kommt oft genug vor, daß Einer ein ganz tüchtiger ausübender Künstler ist, während er aus selbsteigener Conception kein Kunstwerk schaffen kann, so sehr er sich auch dessen bemühen wollte. Und umgekehrt[1]). Wie ließe sich das erklären, wenn nicht doch ein scharfer specifischer Unterschied zwischen beiden Kunstthätigkeiten mitten inne läge!

c) Die Besorgniß endlich, die ausübenden Künstler könnten in Folge der specifischen Unterscheidung zwischen schaffender und ausübender Kunst auf die Stufe von Drehorglern oder musikalischen Automaten herabsinken, erscheint,

1) Es mag z. B. Einer auf einem oder auf mehreren musikalischen Instrumenten ein Virtuose sein, er mag die Schöpfungen von Meistern der Tonkunst in der exaktesten und vollkommensten Weise auszuführen im Stande sein, und doch kann es geschehen, und geschieht es, daß er nicht die unbedeutendste musikalische Piece zu componiren vermag. Es mag einer ein ganz vollendeter Schauspieler sein, und doch kann es geschehen und geschieht es, daß er zur Herstellung einer eigenen dramatischen Composition ganz unfähig ist. Umgekehrt kann Einer ein großer Meister in der musikalischen Composition sein, und doch die Instrumente, für welche er componirt, nur in ganz unvollkommener Weise oder gar nicht zu handhaben vermögen.

wenn man auf das reflectirt, was so eben über die Aufgabe des ausübenden Künstlers gesagt worden ist, sehr überflüssig. Der ausübende Künstler ist und bleibt ästhetischer Künstler, auch wenn man seine Kunst von der des schaffenden Künstlers specifisch unterscheidet. Unbegründete Uebertreibungen sollte man bei wissenschaftlichen Controversen vermeiden.

5. Genug hievon! Durch die Unterscheidung zwischen schaffender und ausübender Kunst haben wir uns nun den Gegenstand, den wir im Folgenden zu behandeln haben, noch vollends abgegrenzt. Die Aesthetik hat sich zu beschäftigen mit der schönen Kunst, aber nur in so weit sie *schaffende* Kunst ist. Die ausübende Kunst bleibt, eben weil sie blos ausführend sich verhält und im Dienste der schaffenden Kunst steht, in der Aesthetik außer Betracht, wie wohl hin und wieder der Hinweis darauf im Interesse der schaffenden Kunst selbst gefordert wird.

Zweiter Abschnitt.

Die an den Begriff der schönen Kunst sich anknüpfenden Lehrbestimmungen.

I. Die Erfordernisse der schönen Kunst.

1. *Darstellungsmittel. Künstlerische Conception. Ideal.*

§. 46.

1. Wenn es sich um die *Erfordernisse* zur schönen Kunst handelt, so kann hiebei vorerst der *objective* Gesichtspunkt festgehalten werden. Und von diesem Gesichtspunkte aus ist für die Kunst erforderlich ein geeignetes *Darstellungsmittel*. Soll nämlich der Künstler etwas Ideales in einer ihm entsprechenden schönen Form versinnlichen oder veranschaulichen, dann ist dazu ein *Substrat* nothwendig, welchem jene schöne Form eingebildet wird, damit sie in demselben und durch dasselbe vor die Anschauung des äußeren oder des inneren Sinnes trete. Und dieses Substrat nennt man Darstellungsmittel. Ein solches Darstellungsmittel ist somit die quasi *materielle* Voraussetzung des Kunstwerkes. Dabei ist es dann von selbst klar, daß dieses Darstellungsmittel von der Art sein müsse, daß es für den Zweck, dem es dienen soll, sich eignet.

2. Doch es handelt sich in der Frage um die Erfordernisse zur schönen Kunst weniger um den objectiven, als um den *subjectiven* Gesichtspunkt. Die Frage ist nämlich vorzugsweise die, was von Seite des *Künstlers* erfordert werde, damit er im Stande sei, ein schönes Kunstwerk zu produciren.

Wie nun aus dem oben festgestellten Begriffe der schönen Kunst ersichtlich, ist in dieser Richtung zur künstlerischen Production vor Allem erforderlich die künstlerische Conception im Geiste des Künstlers. Es muß zuerst der Plan des schönen Kunstwerkes in seiner Ganzheit sowohl, als auch nach seinen besonderen Momenten im Geiste des Künstlers entworfen sein, und als Vorbild ihm lebendig vor der Seele stehen: dann erst kann er daran gehen, das gedachte Vorbild zu realisiren, d. h. das innerlich concipirte Kunstwerk nach Außen zu verwirklichen.

3. Da die künstlerische Conception zu dem Kunstwerke als Vor- oder Musterbild sich verhält, so ist sie, wie letzteres, die Ineinsbildung zweier Elemente, eines Idealen, als des Inhaltes und einer schönen sinnlichen Form, in welcher jenes Ideale gleich als die Seele im Leibe zur Erscheinung tritt. Hienach sind denn auch bei der Bildung der künstlerischen Conception stets zwei psychische Kräfte betheiligt: die Vernunft und die productive Einbildungskraft (Phantasie). Aus der Vernunft emanirt das Ideale, der Inhalt; die productive Einbildungskraft dagegen schafft die schöne Form, das schöne Bild, in welchem jenes Ideale versinnlicht und vor die Anschauung gestellt werden soll. Wenn daher die Vernunft, aus dem reichen Schatze des Idealen schöpfend, etwas Ideales vor das Bewußtsein stellt, so ist es dagegen Sache der Phantasie, aus den Elementen ihres Vorstellungskreises für jenes Ideale eine solche schöne Form zu schaffen, daß es in dieser nach dem ganzen Reichthum und nach der ganzen Tiefe seines Inhaltes in schöner Erscheinung uns vor Augen tritt.

4. Aber nicht blos die künstlerische Conception überhaupt ist für die künstlerische Production vorausgesetzt, sondern erstere muß, wenn sie ein schönes Kunstwerk ermöglichen soll, auch den Charakter eines ästhetischen Ideals (Schönheitsideal) haben. Ist es nämlich Aufgabe der schönen Kunst, das Ideale aus der übersinnlichen Region quasi herabzuziehen in die Region der Erscheinung und es hier in schöner sinnenfälliger Form zur anschaulichen Darstellung zu bringen: so ist dazu unbedingt erforderlich, daß auch diese sinnenfällige Form ganz den Typus des Idealen als ihres Inhaltes aufweise. Das könnte aber nicht stattfinden, wenn die gedachte Form, was ihre Schönheit betrifft, auf dem Boden des Gewöhnlichen stehen bliebe. Sie muß vielmehr in einer Schönheit auftreten, welche ungleich höher steht als jene, die in der gewöhnlichen Wirklichkeit sich findet; nur so kann das Kunstwerk, was seine äußere Form betrifft, ein treuer Spiegel des Idealen sein, das dessen Inhalt bildet, und letzteres sich in ihm zur vollen Offenbarung bringen.

5. Daraus folgt, daß der Künstler, wenn er die Elemente seiner künstlerischen Conception zu einem schönen Bilde, zu einer schönen Form zusammenbildet, dabei nicht mit einer Schönheit sich begnügen dürfe, wie sie für gewöhnlich in der Wirklichkeit uns gegenübertritt, sondern daß er eine Schönheit anstreben müsse, welche über dem gewöhnlichen Niveau steht, welche also größer ist, als die gewöhnliche Wirklichkeit in der Natur und im Menschen-

leben sie uns vor Augen führt. Das heißt aber, wie früher gezeigt worden[1]), nichts anderes, als: der Künstler muß ein „ästhetisches Ideal" schaffen; er muß seiner künstlerischen Conception den Charakter eines ästhetischen Ideals geben; er muß „idealisiren". Das ist für die schöne Kunst so wesentlich, daß ohne diese Idealisirung ein wahres und vollendetes Kunstwerk nicht denkbar ist[2]).

6. Um aber idealisiren zu können, dazu ist, wie wir gleichfalls früher gesehen[3]), erforderlich ein geweckter Geist, eine lebhafte, reiche Phantasie und ein dem Idealen zugeneigtes, erregbares Gemüth. Diese Vorzüge sind daher für den Künstler im Interesse der Idealbildung unbedingt erforderlich. Ohne sie gibt es keinen Künstler, der diesen Namen in Wahrheit verdiente. Namentlich ist eine lebhafte und reiche Phantasie für den Künstler unentbehrlich; denn nur eine solche ist geeigenschaftet, das Gegebene in ein solches Bild zu fassen, daß es als idealisirt sich darstellt. Doch muß der Künstler stets darauf sehen, daß die Phantasie in ihm nicht überwuchernd werde, nicht den Zügel der Vernunft abwerfe und, wie man zu sagen pflegt, mit der Vernunft durchgehe. Denn geschieht Letzteres, dann artet ihre Thätigkeit in inhaltsleere, hohle Phantasterei aus; die Bilder, die sie schafft, werden dann Zerrbilder, und diese dienen nicht mehr zur Idealisirung des Gegebenen, sondern vielmehr zur Verzerrung des letzteren. Also der Künstler muß eine lebhafte, reiche Phantasie haben; aber deren Thätigkeit muß stets durch die Vernunft controlirt werden, wenn sie ein geeignetes Werkzeug zur Idealisirung sein soll.

7. Als vorbildliche Ursache des Kunstwerkes schließt die künstlerische Conception die ganze Fülle der Schönheit in sich, welche in dem Kunstwerke zur Offenbarung gelangen soll. Doch kommt es thatsächlich kaum je dazu, daß der Künstler in der Ausführung seines Kunstwerkes jene ganze Fülle der Schönheit, die ihm in der künstlerischen Conception, in seinem Ideal vorschwebt, erreicht. In der Ausführung legen sich ihm nämlich in dieser Richtung vielfach gar manche Hindernisse in den Weg, die er nicht zu bewältigen vermag. Nicht mit Unrecht hat man daher gesagt, die künstlerische Conception, das künstlerische Ideal sei zugleich das Incitamentum und die Desperatio des Künstlers; das Ideal rege ihn an, ihm das Kunstwerk so vollkommen als möglich nachzubilden, zugleich raube aber dessen hohe Schönheit dem Künstler die

---

1) Oben §. 30. S. 90, n. 5.

2) In diesem Sinne ist wohl folgender Ausspruch Lasaulx's (Philosophie der schönen Künste S. 313 f.) aufzufassen: „Der Mensch," sagt Lasaulx, „im gegenwärtigen Zustande ist ein durch die Sünde zerrüttetes Kunstwerk Gottes: es gibt kaum einen einzigen, dessen Leib in allen Theilen makellos schön, und es gibt keinen einzigen, dessen Seele ganz ohne Makel wäre. So wie es nun die religiös-sittliche Aufgabe des Menschen ist, die wahre Harmonie seines Seelenlebens wieder zu gewinnen, so ist es auch Aufgabe der ächten Kunst, die ursprüngliche Schönheit der Dinge und vor Allem des Menschen selbst nach Leib und Seele darzustellen, dem entarteten wirklichen Leben den Spiegel des idealen, seines eigenen besseren ursprünglichen Daseins vorzuhalten."

3) Oben §. 30. S. 91, n. 6, a.

Hoffnung, daß die gedachte Nachbildung sich zu einer ganz vollkommenen gestalten werde. Ein ächter Künstler ist daher mit seinem Werke, wenn es hergestellt ist, immer mehr oder weniger unzufrieden.

2. Kunstgenie. Technik. Künstlerische Begeisterung.

§. 47.

1. Ein drittes Erforderniß für die schöne Kunst ist eine hervorragende Kunstanlage in demjenigen, welcher künstlerisch arbeiten soll. Ohne solche geht es nicht. Wer nicht zum Künstler geboren ist, d. h. wer nicht eine hervorragende Kunstanlage von der Natur als Mitgift mit in die Welt bekommen hat, der wird es nie zu etwas Rechtem bringen. Kein Lernen, keine Uebung kann diese hervorragende Kunstanlage ersetzen. Cui vim natura negavit, sudet multum, frustraque laborat (Horaz). Poeta nascitur. Wie in jedem anderen Zweige geistig productiver Thätigkeit, wenn darin Großes, über das Gewöhnliche Hinausgehendes geleistet werden soll, eine hervorragende Anlage vorausgesetzt ist, so findet solches ganz besonders bei der schönen Kunst statt.

2. Man unterscheidet zwischen Kunsttalent und Kunstgenie. Das Kunsttalent charakterisirt sich dadurch, daß die Schöpfungen desselben im Ganzen genommen im Geleise der bloßen Nachahmung sich bewegen. Innerhalb des Rahmens einer bestimmten Kunstrichtung, welche ein großer Künstler angebahnt hat, weiß das Kunsttalent mit Leichtigkeit sich zu bewegen; Neues aber schafft es nicht. Das Kunstgenie dagegen charakterisirt sich durch Originalität; seine Schöpfungen tragen den Stempel des Ursprünglichen, dessen, was aus der eigensten Tiefe des künstlerischen Geistes hervorgegangen ist, und daher nicht seines Gleichen in schon vorhandenen Kunstwerken hat. Man kann daher mit Recht sagen, daß nur das Kunstgenie im Stande sei, die Idee der schönen Kunst vollkommen zu realisiren, und Werke zu schaffen, welche für alle Zeit als mustergiltig gelten können[1]).

---

1) Lemcke charakterisirt in seiner „Populären Aesthetik“ Aufl. 5, S. 264 das Kunstgenie in folgender Weise: „Wir können das Kunstgenie am Einfachsten als die Kraft bezeichnen, die den Kernpunkt der Dinge ergreift, die ohne Umschweife das Hauptgesetz findet, das den Erscheinungen zu Grunde liegt und vielleicht unbewußt mit diesem stets einfachen Gesetze kurz und sicher operirt, während alle Anderen sich mit verwickelten Operationen und mühevollen Zusammensetzungen abquälen, die doch schließlich kein so genaues Resultat ergeben. Dies gilt vom Erfinden, wie vom Ausführen. Für jenes hat das Genie den richtigen Takt; es hat die Wünschelruthe, die auf die Stelle hinschlägt, wo das lebendige Wasser darunter verborgen; es findet die Bewegende, die große Idee, die befruchtend die Dürre tränken kann; sie rauscht herauf mit Macht, oft überschwemmend, wohl schadend, bis sie gefaßt ist, dann aber immer schön, nützlich, nothwendig. In der Ausführung kennt das Genie nicht die Schwierigkeiten, welche Andere erblicken; es hat keine Binde vor den Augen, die ihm nur Schritt vor Schritt gestattet; sein Blick ist hell; so setzt es lächelnd über

leben sie uns vor Augen führt. Das heißt aber, wie früher gezeigt worden[1]), nichts anderes, als: der Künstler muß ein „ästhetisches Ideal" schaffen; er muß seiner künstlerischen Conception den Charakter eines ästhetischen Ideals geben; er muß „idealisiren". Das ist für die schöne Kunst so wesentlich, daß ohne diese Idealisirung ein wahres und vollendetes Kunstwerk nicht denkbar ist[2]).

6. Um aber idealisiren zu können, dazu ist, wie wir gleichfalls früher gesehen[3]), erforderlich ein geweckter Geist, eine lebhafte, reiche Phantasie und ein dem Idealen zugeneigtes, erregbares Gemüth. Diese Vorzüge sind daher für den Künstler im Interesse der Idealbildung unbedingt erforderlich. Ohne sie gibt es keinen Künstler, der diesen Namen in Wahrheit verdiente. Namentlich ist eine lebhafte und reiche Phantasie für den Künstler unentbehrlich; denn nur eine solche ist geeigenschaftet, das Gegebene in ein solches Bild zu fassen, daß es als idealisirt sich darstellt. Doch muß der Künstler stets darauf sehen, daß die Phantasie in ihm nicht überwuchernd werde, nicht den Zügel der Vernunft abwerfe und, wie man zu sagen pflegt, mit der Vernunft durchgehe. Denn geschieht Letzteres, dann artet ihre Thätigkeit in inhaltsleere, hohle Phantasterei aus; die Bilder, die sie schafft, werden dann Zerrbilder, und diese dienen nicht mehr zur Idealisirung des Gegebenen, sondern vielmehr zur Verzerrung des letzteren. Also der Künstler muß eine lebhafte, reiche Phantasie haben; aber deren Thätigkeit muß stets durch die Vernunft controlirt werden, wenn sie ein geeignetes Werkzeug zur Idealisirung sein soll.

7. Als vorbildliche Ursache des Kunstwerkes schließt die künstlerische Conception die ganze Fülle der Schönheit in sich, welche in dem Kunstwerke zur Offenbarung gelangen soll. Doch kommt es thatsächlich kaum je dazu, daß der Künstler in der Ausführung seines Kunstwerkes jene ganze Fülle der Schönheit, die ihm in der künstlerischen Conception, in seinem Ideal vorschwebt, erreicht. In der Ausführung legen sich ihm nämlich in dieser Richtung vielfach gar manche Hindernisse in den Weg, die er nicht zu bewältigen vermag. Nicht mit Unrecht hat man daher gesagt, die künstlerische Conception, das künstlerische Ideal sei zugleich das Incitamentum und die Desperatio des Künstlers; das Ideal rege ihn an, ihm das Kunstwerk so vollkommen als möglich nachzubilden, zugleich raube aber dessen hohe Schönheit dem Künstler die

---

1) Oben §. 30. S. 90, n. 5.

2) In diesem Sinne ist wohl folgender Ausspruch Lasaulx's (Philosophie der schönen Künste S. 313 f.) aufzufassen: „Der Mensch," sagt Lasaulx, „im gegenwärtigen Zustande ist ein durch die Sünde zerrüttetes Kunstwerk Gottes: es gibt kaum einen einzigen, dessen Leib in allen Theilen makellos schön, und es gibt keinen einzigen, dessen Seele ganz ohne Makel wäre. So wie es nun die religiös-sittliche Aufgabe des Menschen ist, die wahre Harmonie seines Seelenlebens wieder zu gewinnen, so ist es auch Aufgabe der ächten Kunst, die ursprüngliche Schönheit der Dinge und vor Allem des Menschen selbst nach Leib und Seele darzustellen, dem entarteten wirklichen Leben den Spiegel des idealen, seines eigenen besseren ursprünglichen Daseins vorzuhalten."

3) Oben §. 30. S. 91, n. 6, a.

Hoffnung, daß die gedachte Nachbildung sich zu einer ganz vollkommenen gestalten werde. Ein ächter Künstler ist daher mit seinem Werke, wenn es hergestellt ist, immer mehr oder weniger unzufrieden.

2. Kunstgenie. Technik. Künstlerische Begeisterung.

§. 47.

1. Ein drittes Erforderniß für die schöne Kunst ist eine hervorragende Kunstanlage in demjenigen, welcher künstlerisch arbeiten soll. Ohne solche geht es nicht. Wer nicht zum Künstler geboren ist, d. h. wer nicht eine hervorragende Kunstanlage von der Natur als Mitgift mit in die Welt bekommen hat, der wird es nie zu etwas Rechtem bringen. Kein Lernen, keine Uebung kann diese hervorragende Kunstanlage ersetzen. Cui vim natura negavit, sudet multum, frustraque laborat (Horaz). Poeta nascitur. Wie in jedem anderen Zweige geistig productiver Thätigkeit, wenn darin Großes, über das Gewöhnliche Hinausgehendes geleistet werden soll, eine hervorragende Anlage vorausgesetzt ist, so findet solches ganz besonders bei der schönen Kunst statt.

2. Man unterscheidet zwischen Kunsttalent und Kunstgenie. Das Kunsttalent charakterisirt sich dadurch, daß die Schöpfungen desselben im Ganzen genommen im Geleise der bloßen Nachahmung sich bewegen. Innerhalb des Rahmens einer bestimmten Kunstrichtung, welche ein großer Künstler angebahnt hat, weiß das Kunsttalent mit Leichtigkeit sich zu bewegen; Neues aber schafft es nicht. Das Kunstgenie dagegen charakterisirt sich durch Originalität; seine Schöpfungen tragen den Stempel des Ursprünglichen, dessen, was aus der eigensten Tiefe des künstlerischen Geistes hervorgegangen ist, und daher nicht seines Gleichen in schon vorhandenen Kunstwerken hat. Man kann daher mit Recht sagen, daß nur das Kunstgenie im Stande sei, die Idee der schönen Kunst vollkommen zu realisiren, und Werke zu schaffen, welche für alle Zeit als mustergiltig gelten können[1]).

---

1) Lemcke charakterisirt in seiner „Populären Aesthetik“ Aufl. 5, S. 264 das Kunstgenie in folgender Weise: „Wir können das Kunstgenie am Einfachsten als die Kraft bezeichnen, die den Kernpunkt der Dinge ergreift, die ohne Umschweife das Hauptgesetz findet, das den Erscheinungen zu Grunde liegt und vielleicht unbewußt mit diesem stets einfachen Gesetze kurz und sicher operirt, während alle Anderen sich mit verwickelten Operationen und mühevollen Zusammensetzungen abquälen, die doch schließlich kein so genaues Resultat ergeben. Dies gilt vom Erfinden, wie vom Ausführen. Für jenes hat das Genie den richtigen Takt; es hat die Wünschelruthe, die auf die Stelle hinschlägt, wo das lebendige Wasser darunter verborgen; es findet die Bewegende, die große Idee, die befruchtend die Dürre tränken kann; sie rauscht herauf mit Macht, oft überschwemmend, wohl schadend, bis sie gefaßt ist, dann aber immer schön, nützlich, nothwendig. In der Ausführung kennt das Genie nicht die Schwierigkeiten, welche Andere erblicken; es hat keine Binde vor den Augen, die ihm nur Schritt vor Schritt gestattet; sein Blick ist hell; so setzt es lächelnd über

3. Aber wenn auch eine hervorragende Kunstanlage in dem, welcher künstlerisch thätig sein soll, vorausgesetzt ist, so muß diese Anlage doch zur Entwickelung gebracht und ausgebildet werden; sonst bleibt sie entweder ganz schlummernd, oder sie äußert sich nur gleichsam spontan und regellos. Das größte Kunstgenie würde für die Kunst unfruchtbar sein, wenn es nicht durch eine gediegene Bildung auf die Bahnen des wahrhaft Schönen geleitet und vor Ausschreitungen sicher gestellt würde. Und frägt es sich um die Mittel dieser Bildung, so gehört dazu nicht blos das Studium der Gesetze der Kunst, sondern namentlich auch die Betrachtung und das Studium solcher schöner Kunstwerke, welche auf der Stufe der Vollendung stehen. An diesen entzündet sich vorzugsweise das Genie [1]).

4. Mit der hervorragenden Kunstanlage muß sich dann verbinden die technische Fertigkeit und Geschicklichkeit in der Behandlung des Darstellungsmittels zum Zwecke der Ausführung der künstlerischen Conception. Das ist ein viertes Erforderniß der schönen Kunst. Die vortrefflichsten und originellsten Conceptionen würden unfruchtbar sein, wenn der Künstler nicht auch die Fähigkeit, Fertigkeit und Geschicklichkeit besäße, sie dem äußeren Stoffe einzubilden, wenn er diesen nicht vollkommen für seine Zwecke technisch zu beherrschen vermöchte. Wer über technische Gesetze der Farbenmischung im Unklaren ist, oder wer den Pinsel nicht zu führen weiß, der wird nie ein Gemälde zu Stande bringen, auch wenn er das Ideal desselben ganz und voll in seinem Geiste trägt.

5. Zu dieser technischen Fertigkeit und Geschicklichkeit muß nun allerdings der Künstler gleichfalls schon von Natur aus in einer hervorragenden Weise veranlagt sein; aber die wirkliche Aneignung derselben ist, wie die Aneignung jeder anderen Fertigkeit durch seine eigene Thätigkeit bedingt. Es

---

die kleinen und falschen Hindernisse; Schein täuscht es nicht; so gerade wie möglich eilt es dem Ziele zu. Das Genie weiß sogleich, worauf es ankommt, und wie es eine Sache auffassen muß, um sie zu gutem Ende zu bringen. Es operirt mit dem Grundgesetz, das einer ganzen Erscheinungsart zu Grunde liegt; so schleppt es sich nicht mit dem Ballast und tausend Mitteln, aus denen es für jeden Fall eins oder mehrere herausnehmen muß, ob sie passen; so bildet es kein Stückwerk, sondern schafft immer etwas Ganzes. Es bleibt darüber nicht in Kleinigkeiten stecken, quält sich nicht in der Zusammensetzung des Stückwerkes ab; es gibt Einen Guß."

1) Das Kunstgenie, sagt Nüßlein in seinem „Lehrbuch der Aesthetik" (S. 36), schlummert anfänglich in der Seele des Künstlers, und verräth sein Dasein nur durch die heilige Ehrfurcht, mit welcher die Seele des jungen Künstlers zur Anschauung schöner Kunstwerke hingezogen wird. Begegnet aber das schlummernde Genie in einem Kunstwerke einer ihm verwandten und befreundeten Kunstseele, so wird es von ihr wie von einer magischen Kraft ergriffen und aus seinem Schlummer zu einem freudigen und segensvollen Leben aufgeweckt und aufgeregt. Und je mehr dann der Künstler in die Betrachtung und in das Studium solcher Werke sich vertieft, desto mehr kommen ihm die Gesetze des Schönen zum Bewußtsein, desto vollkommener bildet sich sein Geschmack, und desto mehr wird er daher auch in der Conception wahrhaft schöner Kunstwerke gefördert.

wird also der Künstler vor Allem darauf angewiesen sein, die Gesetze der Technik der einschlägigen Kunst zu studiren, und dann durch beständige Uebung nach der Norm dieser Gesetze jene technische Fertigkeit und Geschicklichkeit sich anzueignen und immer mehr zu steigern. Diese beständige Uebung ist also für den Künstler unabweisbar, wenn er in seiner Kunst das Höchste erreichen soll. Und darum waren alle großen Künstler hierin unermüdlich. So ließ Apelles keinen Tag vergehen ohne einen Strich seines Zauberpinsels.

6. Ein weiteres Erforderniß der schönen Kunst ist ferner die begeisterte Hingabe des Künstlers an sein künstlerisches Schaffen. Die künstlerische Thätigkeit muß getragen werden von einer gewissen Begeisterung für das Werk, das durch sie geschaffen werden soll. Die Alten nannten diese künstlerische Begeisterung einen Furor divinus. In Wahrheit ist sie eine erhöhte Wärme oder Gluth des Gefühles, wovon das Gemüth des Künstlers ergriffen ist, und das ihn zum künstlerischen Schaffen treibt. Ohne solche Begeisterung für sein Werk kommt der Künstler nie dazu, ganz bei seinem Werke zu sein, und all seine Kraft aufzubieten, um es zum getreuen Bilde des Ideals zu machen, das er in seinem Geiste trägt. Aber wo Begeisterung waltet, da ist der Künstler mit allen Fasern seines Herzens bei seinem Werke, da kommt es dann auch zu einer vollkommenen Kunstschöpfung. Sein für das Werk begeistertes Gemüth treibt ihn an, das Höchste anzustreben[1]).

---

1) Lemcke schildert (Popul. Aesthetik, Aufl. 5, S. 263) die künstlerische Begeisterung folgendermaßen: „Die lebendige Bildung des Schönen geschieht in der Phantasie durch eine alles Bewegende, Fremdartige, Störende und Unwesentliche von sich fern haltende Concentrirung der geistigen Kräfte, welche meistens mit einer bedeutenden Anspannung und Erregung verbunden ist, und sich zum Enthusiasmus, zum göttlichen Furor oder dem schönen, sogenannten dichterischen Wahnsinn steigert, der alles Andere vergißt und ganz seiner inneren Arbeit dahingegeben ist. „„Kommt Jemand,““ sagt Plato im Phädrus, „„ohne diese Begeisterung für die Musen vor den Tempel der Dichtkunst und glaubt, bloße Kunst werde hinreichen, ihn zum Dichter zu machen, so wird er wie ein Todter unter Lebendige kommen und sein Dichten als eines blos Vernünftigen wird gegen die beflügelten Sprüche der Begeisterten wie Nichts sein.““ Das heißt: machen, nach dem Verstande zusammenrichten, auch bei der größten Fertigkeit oder Einsicht in das, was Noth thut, läßt sich das Kunstwerk nicht. Im Enthusiasmus strömen die künstlerischen Ideen von selbst. Ungesucht reiht sich das Passende, das Nothwendige an, wird das Schöne erkannt, verschmolzen. Dann strömt auch wohl das innere Gebilde wie von selbst in die Erscheinung über. Das Wort, der Ton kommen und lassen sich nicht suchen. Die Hand scheint lebendig. Dann gibt es ein Schaffen, wie es uns z. B. von Michel Angelo erzählt wird: „„Wer nicht selbst Zeuge davon gewesen, kann's kaum glauben! Er fiel mit einem solchen Eifer, mit einer solchen Wuth über den Marmor her, daß ich glaubte, das ganze Werkstück müsse in Stücke zerfahren. Auf einen Schlag löste er drei- bis vierzöllige Scherben ab und hielt sich dabei so genau an seine Muster, daß, wenn er den Marmor nur ein wenig weiter angegriffen hätte, er Alles verdorben haben würde.““

3. Künstlerischer Stil.

§. 48.

1. Wenn es sich um die Erfordernisse der schönen Kunst handelt, dann muß endlich auch noch in Betracht kommen der künstlerische Stil. Man versteht unter Stil in der Kunst eine bestimmte, charakteristische Art und Weise der künstlerischen Composition (Conception) und Darstellung. Diese charakteristische Weise kommt im Kunstwerke zur Erscheinung, und im Hinblicke hierauf sagt man, das Kunstwerk sei in einem bestimmten Stile gearbeitet, repräsentire einen bestimmten Stil. Im künstlerischen Stile macht sich also in gewisser Weise die Individualität des Künstlers geltend. Aber nicht blos die Individualität des Künstlers, sondern auch die Individualität des Volksgeistes, in dessen Atmosphäre der Künstler lebt und arbeitet. Die kaukasische Race hat einen anderen Stil in fast Allem, was sie schafft, als die mongolische oder äthiopische; die arischen Völker haben einen vielfach anderen Stil, als die semitischen; unter jenen haben die Germanen und Romanen wieder ihre Eigenthümlichkeiten und darnach besondere Ausdrucksweisen, u. s. w. Auch die allgemeinen gleichen Geistesrichtungen, wie sie durch Religion, Sitte und Recht gegeben werden, bewirken in ähnlicher Weise einen gleichen, allgemeinen Stil — christlicher Stil, Stil des Islam u. s. w.

2. Es ist etwas ganz Natürliches, daß der Künstler einen bestimmten Stil hat. Denn die künstlerische Production ist Sache seiner individuellen Persönlichkeit; aus seiner Individualität heraus schafft er. Darum kann es gar nicht anders kommen, als daß seine individuelle Auffassung immer mehr oder weniger in seine künstlerische Composition und Darstellung einfließt, und daß er somit gemäß seiner eigenthümlichen Anschauung, Auffassung und Behandlung einen eigenen individuellen Stil sich aneignet. In diesem seinem Stil spricht er sich selbst aus; aus diesem ist er zu erkennen: le style c'est l'homme. „Die Jahre, die Erfahrungen, die Einwirkungen des Geschickes, die besonderen Bestrebungen u. s. w. werden gewöhnlich den Menschen und seinen Stil allmählig verändern; bei Einigen kann dabei ein ziemlich unveränderter Grundton hindurchgehen; bei Anderen können solche Veränderungen eintreten, daß die verschiedenen Arbeiten einander durchaus unähnlich sind, und nicht mehr ein und denselben Urheber erkennen lassen."

3. Der Künstler soll aber auch einen bestimmten Stil haben. Denn „gerade das Charakteristische, das Bestimmte gefällt, und es gefällt an sich, ganz abgesehen von der sonstigen Weise des Ausdrucks." Was unbestimmt, vag und verschwommen ist, und als solches vor unsere Erkenntniß tritt, kann unser Wohlgefallen nicht auf sich ziehen. Weit entfernt also, daß „Stil haben", „stilvoll" sein für den Künstler ein Tadel wäre; im Gegentheil, es ist für ihn ein Lob; er charakterisirt sich dadurch als wahren Künstler. „Keinen Stil haben", „stillos sein", das ist für den Künstler ein Tadel; denn keinen Stil haben, heißt keine ausgeprägte Ausdrucksweise haben. Alle großen Künstler

haben in einem gewiſſen Stile gearbeitet, und gerade dieſes Stilgemäße, dieſes Charakteriſtiſche in Werken iſt es, was den Reiz derſelben erhöht [1]).

4. Auch in einzelnen Schulen kann ſich ein beſtimmter Stil ausbilden, der dann charakteriſtiſch für die bezügliche Schule wird. „Hat der Lehrer und Meiſter etwas als das Weſentliche und ſtets Hervorzuhebende hingeſtellt, wird ſeine Lehre von den Schülern befolgt, nehmen dieſe ſtets ihr Abſehen darnach in ihren Arbeiten, und bringen es damit zum Ausdruck, ſo haben wir einen beſonderen Stil, der dieſer Schule eigenthümlich iſt.“ Auch ein ſolcher Schulſtil iſt an und für ſich genommen berechtigt; nur muß er von der Art ſein, daß er den Geſetzen der Schönheit in Allweg entſpricht. Würde er von Anfang an fehlerhaft ſein, ſo würde dieſes Fehlerhafte im Laufe der Zeit immer mehr hervortreten, und damit wäre eine Ausartung des Stiles angebahnt, die für alle Werke der bezüglichen Schule verhängnißvoll ſein müßte.

5. So berechtigt und unentbehrlich aber auch der Stil in der Kunſt iſt, ſo darf er doch nicht in Manier, in Manierirtheit ausarten. Wenn nämlich jenes Eigenthümliche, Charakteriſtiſche, das den Stil ausmacht, in der Weiſe outrirt wird, daß darauf das Hauptgewicht liegt, das Nebenſächliche alſo gewiſſermaßen zur Hauptſache wird, dann entſteht daraus die Manier, die Manierirtheit. „Da drängt ſich der Künſtler mit ſeiner Individualität in übertriebener, ungebührlicher Weiſe hervor, gibt uns ſeine Einfälle, ſeine zufällige Auffaſſung, zeigt, was er weiß und kann, will durch Betonung des Untergeordneten noch eine Steigerung der Hauptſache bezwecken. Da ſchon ſo viele Werke von früheren Meiſtern und Zeiten her vorhanden ſind, ſo gilt es, Neues, Unerhörtes zu bringen. Damit iſt die Einfachheit und Einfalt, die künſtleriſche Keuſchheit verloren.“

6. Solche Manier alſo iſt fehlerhaft. Das Schöne verlangt, wie wir ſehen werden, Wahrheit; die Manier aber iſt unwahr. Mit und in ihr geräth die Kunſt in Verfall. Die Freiheit der künſtleriſchen Production wird zur Ungebundenheit, zur Zuchtloſigkeit. Der Künſtler ſchafft nach Laune, in Abſichtlichkeit. Lange Zeit erhält ſich noch der Sinn für die äußere Form; die Technik ſteigert ſich wohl noch, während ſchon das Sinken des Verſtändniſſes für das Weſen eintritt. Je mehr der Geiſt entweicht, deſto ausgebildeter die Aeußerlichkeit. Dann aber reißt auch hier das Uebel ein. Der künſtleriſche Sinn wird ſtumpf, auch an ſeinen körperlichen Augen wie mit Blindheit geſchlagen. Und damit geht dann zuletzt auch noch die Technik verloren“ (Lemcke). Die Manier drückt Alles nieder.

---

1) Wenn ein Künſtler einen beſtimmten Gegenſtand in einem beſtimmten Stile zur Darſtellung zu bringen ſucht, ſo heißt das den Gegenſtand „ſtiliſiren“.

II. Die höheren Beziehungen der schönen Kunst.

1. Endzweck der schönen Kunst.

a) Das Princip der Relationslosigkeit der schönen Kunst. Critik desselben.

§. 49.

1. Wenn wir die Frage um den Endzweck der schönen Kunst stellen, so stoßen wir hier auf ein Princip, das in der modernen Aesthetik sich bereits fast das Bürgerrecht erworben hat, nämlich auf das Princip der absoluten „Relationslosigkeit“ der schönen Kunst. Nach diesem Princip kann von einem Zwecke, der außer der schönen Kunst liege, und auf welchen diese von Natur aus hingeordnet sei, gar keine Rede sein. Die Kunst hat darnach ihren Zweck nicht außer sich, sondern in sich; sie ist sich selbst Zweck. „Die schöne Kunst,“ so heißt es, „sei Selbstzweck; wer sie zu einem anderen Zwecke benütze, hemme ihren freien und unbegrenzten Flug;“ „das Kunstwerk müsse sein ein in sich geschlossenes Ganzes, welches sich zu Nichts außer ihm als Mittel zum Zwecke verhalte;“ „sein einziger Zweck sei die Schönheit;“ „sie heiße gerade deshalb freie Kunst, weil sie sich selbst zum Zwecke habe und keinem fremden Zwecke diene, nicht einmal der Sittlichkeit“ (Nüßlein).

2. Demgemäß wird dann weiter gelehrt, daß der wahre Künstler in seiner künstlerisch productiven Thätigkeit es auch gar nicht auf einen außer dem Kunstwerke liegenden Zweck absehe, daß ein solcher Zweck auch nicht als Motiv in seine künstlerische Thätigkeit eintrete, daß der Künstler vielmehr ganz absichtslos, wie aus einem unwiderstehlichen, instinctiven Triebe arbeite, daß es ihm einzig und allein „um das neue Dasein, das er erzeugt,“ also um das Kunstwerk, und um gar nichts anderes zu thun sei. „Der Künstler,“ sagt Nüßlein[1]), folgt einer inneren Nothwendigkeit, die ihn, unabhängig von Absicht und Endzweck, wie instinctartig treibt, und er sucht in der Production seines Werkes Nichts, als die Befriedigung eines unwiderstehlichen Triebes seiner Seele. Die Kunst wirkt daher ganz um ihrer selbst willen.“

3. Wer immer der Urheber dieser Doktrin gewesen sein möge: das liegt auf der Hand, daß sie nur in den Rahmen einer pantheistischen Aesthetik paßt. Denn nur unter der Voraussetzung, daß die Kunst eine Entwickelungsstufe des Absoluten selbst sei, läßt sich der Satz aufrecht erhalten, daß die Kunst Selbstzweck und auf einen höheren Zweck nicht hingerichtet sei. Nur unter der Voraussetzung, daß der Künstler in der Production seines Werkes nicht selbstthätig sei, sondern blos quasi als Organ der göttlichen Wirksamkeit fungire, kann man behaupten, der Künstler wirke in seiner Production instinctiv, und suche Nichts als diese Production. Wir finden es daher erklärlich, wenn wir in der gesammten pantheistischen Aesthetik der neueren Zeit dieses Princip der absoluten Relationslosigkeit der Kunst treffen. Dafür

---

1) Lehrbuch der Aesthetik, Aufl. 2, S. 39.

finden wir es aber unerklärlich, wie auch Andere, die nicht auf pantheistischem Boden stehen, zu diesem Princip sich bekennen konnten.

4. Stellt man sich nämlich auf den Boden der christlichen Weltanschauung, die auch die einer gesunden Philosophie ist, und betrachtet man die Kunst nicht blos als etwas Göttliches, sondern als etwas Menschliches, dann muß die gedachte Doktrin als gänzlich falsch und unberechtigt erscheinen. Die schöne Kunst kann unmöglich relationslos in dem oben bezeichneten Sinne sein. Denn:

a) Es gibt Nichts in der Welt, was seinen Zweck in sich selber hätte, und somit in diesem Sinne ganz relationslos wäre. Alles, was in der Welt sich vorfindet, hat den Grund und folglich auch den Zweck seines Daseins außer sich, eben weil Alles relativ, Nichts absolut ist. Um so weniger kann ein menschliches Werk von der Art sein, daß es einzig um seiner selbst willen da wäre. Das streitet mit seinem Begriffe. Nun ist aber jedes Kunstwerk ein menschliches Werk. Folglich kann auch es nicht relationslos sein; es muß immer einem außer ihm liegenden Zwecke, der zu ihm als Finis operis sich verhält, dienen.

b) Man sagt allerdings, „der Zwang des Zweckes zerstöre die Freiheit und das Spiel, das Wesen der schönen Kunst“ (Krug). Aber für's Erste, wie sollte der „Zwang des Zweckes“ die Freiheit aufheben? Da müßte ja Jeder, der um eines bestimmten Zweckes willen handelt, der sein Werk auf diesen Zweck hinordnet und dafür einrichtet, unfrei handeln! Ist ja doch der Zweck selbst von der Freiheit abhängig, in so fern es in der freien Wahl des Menschen liegt, welche Zwecke er in seinem Handeln anstreben wolle. Und was für's Zweite das „Spiel“ betrifft, worin das Wesen der Kunst bestehen, und das mit „dem Zwange des Zweckes“ nicht compatibel sein soll: so müssen wir es geradezu in Abrede stellen, daß die Kunst ein bloßes Spiel sei. Wer wird wohl sagen können, daß die Erbauer unserer großartigen Dome, daß ein Fiesole, wenn er die Madonna malte, daß ein Paläſtrina, wenn er seine großartigen kirchlichen Tonwerke componirte, dabei ein bloßes Spiel treiben wollten! Und selbst wenn die Kunst ein bloßes Spiel wäre, so könnte sie nicht ohne Zweck gedacht werden. Denn auch das Spiel ist nicht zwecklos.

c) Nimmt man endlich an, daß das Kunstwerk, als solches genommen, Selbstzweck und daher absolut relationslos sei, dann ist damit gesagt, daß die schöne Kunst für das allgemein menschheitliche Leben ganz ohne Werth und ohne Bedeutung sei. Die schöne Kunst hat dann nicht mehr die Bestimmung, höhere, menschheitliche Zwecke zu fördern; sie ist für den Fortgang menschheitlicher Culturentwickelung völlig belanglos; sie steht außer allem Zusammenhange mit dem, was den Fortschritt des Menschengeschlechtes bedingt und fördert. Eine solche Annahme ist aber doch gleichbedeutend mit einer völligen Entwerthung der Kunst, und daher wahrlich nicht geeignet, selbe in der Schätzung der Menschen zu heben. Ein Extrem schlägt gewöhnlich in das andere um. Wenn man die Kunst so hoch hinaufschraubt, daß sie zum Selbstzweck wird, so fällt sie damit ganz von selbst in's Bedeutungslose und verliert allen Werth.

5. Noch weniger kann man sagen, der Künstler arbeite in seiner productiven Thätigkeit ohne Zweck; er folge blos einem gewissen Instinkte, und erstrebe gar nichts anderes, als die Schönheit des Kunstwerkes als Selbstzweck. Denn:

a) Arbeitet der Künstler instinctiv, dann ist seine künstlerische Thätigkeit keine vernünftige mehr, sie steht dem Wesen nach auf der gleichen Linie mit der Thätigkeit des Vogels, der sein Nest baut, mit der Thätigkeit der Biene, die ihre Waben einrichtet. Die künstlerische Thätigkeit des Menschen ist aber eine vernünftige, denn gerade dadurch unterscheidet sie sich von der des Thieres. Das gilt daher auch von der productiven Thätigkeit des Künstlers, und von dieser um so mehr, als es sich hier um etwas Ideales handelt, das im Kunstwerke zur Anschauung gebracht werden soll, etwas Ideales aber nur durch eine vernünftige Thätigkeit versinnlicht werden kann.

b) Handelt aber der Künstler in der Production seines Werkes als vernünftiges Wesen, so ist es unmöglich, daß es ihm bei seiner Production blos um das schöne Werk als Selbstzweck zu thun sei. Denn es ist ein metaphysischer Grundsatz, daß ein vernünftiges Wesen, in so fern es vernünftig handelt, nur um eines Zweckes willen handeln kann. Davon kann auch der Künstler nicht ausgenommen sein. Sowie er sich also zur Ausführung eines Kunstwerkes anschickt, muß er mit dem letzteren einen bestimmten Zweck verfolgen; sonst kann er gar nicht in die bezügliche Thätigkeit eintreten. Ein Finis operis ist somit von dem Kunstwerke gar nicht wegzudenken.

c) Zum Ueberfluß muß das der Künstler selbst bestätigen. Nie und nirgends wird wohl ein Künstler zu treffen sein, welcher auf die Frage, zu welchem Zwecke er ein Kunstwerk producire, die Antwort gäbe, er producire es blos um seiner selbst willen; er werde durch eine innere Nothwendigkeit zu dieser Production getrieben, ohne zu wissen, wie und warum, es sei ihm daher nur darum zu thun, diesem inneren Triebe zu folgen und das schöne Werk zu produciren, um Nichts weiter. Im Gegentheil, es würde ihm das ganz unverständlich sein. So groß auch die Begeisterung sein mag, mit welcher er producirt, seine productive Thätigkeit ist und bleibt doch immer eine vernünftige; er weiß daher immer was er producirt und wozu er es producirt; Object und Zweck schwinden ihm nie aus dem Bewußtsein.

b) Positive Lösung der vorwürfigen Frage.

§. 50.

1. Also die schöne Kunst ist nicht relationslos, ist nicht Selbstzweck. Das Kunstwerk hat, wie alles Andere in der Welt, einen Zweck, der außer ihm liegt. Wenn der Künstler producirt, so hat er dabei die Absicht, daß durch das Kunstwerk ein außer diesem liegender Zweck als Finis operis erreicht oder realisirt werde. Verhält es sich aber also, dann muß es für die

schöne Kunst auch einen letzten und höchsten Endzweck geben. Denn particuläre Zwecke sind ja schon überhaupt und im Allgemeinen nicht denkbar ohne einen höchsten und letzten Zweck, in welchem sie sämmtlich in letzter Instanz auslaufen. So verhält es sich daher auch in der Kunst. Und dieser letzte und höchste Zweck aller schönen Kunst (Finis operis ultimus) ist es, um welchen es sich hier handelt.

2. Die Thesis nun, die wir in Beantwortung dieser Frage aufstellen, ist folgende:

Der höchste und letzte Endzweck der schönen Kunst im Allgemeinen ist die Verherrlichung Gottes und die religiös-sittliche Hebung und Veredlung der Menschen.

3. Die Wahrheit dieser Thesis erweist sich aus folgenden Gründen:

a) Alle relative Schönheit ist nur eine Theilnahme an der unendlichen Schönheit Gottes, und ihr Zweck kein anderer, als diese unendliche Schönheit Gottes zu offenbaren, und dadurch die Herrlichkeit Gottes zu verkünden. Wenn nun die ästhetische Kunst das Ideale in einer ihm entsprechenden schönen Form versinnlicht und zur anschaulichen Darstellung bringt: kann dann das dadurch erzielte Kunstschöne einen anderen höchsten Zweck haben, als das relativ Schöne überhaupt? Gewiß nicht. Das Kunstschöne, das der Künstler schafft, wird in letzter und höchster Instanz demselben Zwecke dienen müssen, wie das Schöne in der Natur und in der Wirklichkeit überhaupt. Auch das Kunstschöne ist zuletzt dazu bestimmt, Gottes Schönheit zu offenbaren, und dadurch die Herrlichkeit dessen zu verkünden, der die Quelle aller Schönheit ist.

b) Damit verbindet sich dann ganz von selbst der Zweck der religiös-sittlichen Hebung und Veredlung der Menschen. Gerade dadurch, daß das Kunstwerk durch die ihm eigenthümliche Schönheit die unendliche Schönheit Gottes zur Offenbarung bringt, kann und soll es veredelnd auf das menschliche Gemüth wirken. Wie die Betrachtung der Schönheit in den Werken Gottes unser Herz über das gemeine irdische Treiben emporheben und für die höheren Interessen des Lebens empfänglich machen kann und soll: so kann und soll auch die Betrachtung der Werke der ästhetischen Kunst diese Wirkung in uns hervorbringen. Der Anblick und die Betrachtung der Schönheit, wie sie in den Werken der schönen Kunst hervortritt, soll mithin unser Gemüth dazu anfeuern, daß es über die Bestrebungen der rohen und feinen Sinnlichkeit sich erhebe zur Liebe des Idealen und Göttlichen. Indem das Ideale in den Werken der schönen Kunst in schöner sinnenfälliger Form unserem Geiste gegenübertritt, soll dadurch in unserem Willen das Streben erregt werden, jenes Ideale auch in unserem Leben auszuprägen, damit wir dadurch in die Bahn der sittlichen Erhebung und Veredlung eintreten.

c) In der That, wer der Ansicht huldigt, sagt mit Recht Jungmann[1]),

---

1) A. a. O. S. 476.

als ob der Mensch mit seinen Kräften und Anlagen, oder auch nur mit einer einzigen derselben für einen anderen höchsten und letzten Zweck existire, lebe, und zu wirken verpflichtet sei, als für den Dienst und die Verherrlichung dessen, ohne den er nicht nur nicht leben, nicht nur nicht wirken, sondern einfach nicht sein könnte: — der bricht dadurch in gleicher Weise mit dem Glauben und mit der Vernunft. Wie daher der Mensch für diesen höchsten Zweck und allein für diesen alle seine Fähigkeiten und Kräfte, die ganze reiche Mitgift von Talenten und Vorzügen, womit ihn die Hand des Schöpfers so freigebig ausgestattet hat, besitzt, so besitzt er für diesen höchsten Zweck und allein für diesen auch die Kunstanlage, d. h. die Fähigkeit, künstlerisch zu produciren und das Kunstschöne zu schaffen. Und daraus folgt mit Nothwendigkeit, daß Alles, was er durch seine Kunstanlage zu leisten und hervorzubringen im Stande ist, auf einen Zweck hingerichtet sein müsse, der diesem letzten und höchsten Zwecke untergeordnet ist, und denselben in seiner Weise realisiren hilft.

d) Dazu kommt, daß der Mensch unabweisbar verpflichtet ist, das wahre Wohl seiner Nebenmenschen zu fördern, und dadurch auch zum Wohle der Societät zu wirken. Das Gesetz der Nächstenliebe ist ein Gesetz der übernatürlichen sowohl als der natürlichen Ordnung. Daraus folgt, daß der Mensch in all seiner Thätigkeit, so weit diese einen Einfluß auf Andere auszuüben geeigenschaftet ist, darauf sehen müsse, daß dieser Einfluß ein solcher sei, wodurch deren wahres Wohl nicht blos nicht beeinträchtigt, sondern so weit möglich positiv gefördert werde. Nun kann aber Niemand läugnen, daß die künstlerische Thätigkeit, die künstlerische Production einen großen Einfluß auf Andere und auf die gesammte Societät ausübe. Denn die Kunstwerke werden, wenn sie einmal da sind, Gemeingut für Andere, und beeinflussen daher weite Kreise. Folglich muß auch die Kunstthätigkeit, die künstlerische Production in Kraft des Gesetzes der Liebe das wahre Wohl der Menschen und der ganzen Societät erzwecken. Das wahre Wohl der Menschen und der Societät ist aber in erster Linie begründet in der religiös-sittlichen Hebung und Veredlung der Menschen; denn alles Andere ist für die letzteren in Rücksicht auf die Erreichung ihres höchsten Endzieles, die ewige Glückseligkeit in Gott, werthlos, wenn das religiös-sittliche Leben in ihnen nicht zur Entfaltung und zur Blüthe gelangt. Und ebenso läßt sich keine wahre und echte sociale Wohlfahrt denken, wenn nicht der religiös-sittliche Geist die Gesellschaft ihrem ganzen Umfange durchdringt. Folglich kann es die künstlerische Production gar nicht auf das wahre Wohl der Menschen und der Societät absehen, wenn sie nicht die religiös-sittliche Hebung und Veredlung der Menschen zu erzwecken sucht. Es ergibt sich somit die unabweisbare Folge, daß außer der Verherrlichung Gottes auch die religiös-sittliche Hebung und Veredlung der Menschen in letzter und höchster Instanz als der Zweck der schönen Kunst betrachtet werden müsse.

4. Diese Anschauung von dem höchsten Zwecke der schönen Kunst war denn auch von Alters her die herrschende. Horaz sagt, daß die

Völker der vorhistorischen Zeit in der Poesie und Musik die himmlischen Mächte verehrten, welche die Götter den Sängern verliehen hätten, damit sie dadurch die wilde Zügellosigkeit und die rohe Kraft der halb wie Thiere lebenden Volksstämme besiegen, und sie zu Menschen umbilden könnten[1]). Er bezeichnet es also als Thatsache, daß von dem ersten Auftreten der schönen Künste an die Ueberzeugung feststand, ihre Aufgabe und ihr höchster Zweck sei nichts anderes, als die Sittigung, die religiöse und ethische Veredlung der Menschen, und daß man sich ohne diesen Zweck die schönen Künste gar nicht denken konnte.

5. Auch die antike Philosophie hat an dieser Anschauung stets festgehalten. So hielten Pythagoras und seine Schule die Musik hoch „als Mittel zur Reinigung der Seele, zur Beruhigung und Sänftigung der Gefühle, sowie zum Lobe und zur Verherrlichung der Götter." Nach Plato sind Poesie und Musik die wirksamsten Mittel für die Bildung des Herzens und für die Erziehung überhaupt. Durch die eifrige Beschäftigung mit diesen Künsten, sagt er, bilden sich in der Seele zur schönsten Harmonie alle Tugenden aus: Mäßigung, fester Muth, edle Gesinnung und Hochherzigkeit; und darin ist eben der hohe Werth der gedachten Künste begründet. Nicht anders dachte hierüber Aristoteles. Die Musik nimmt nach ihm in der Erziehung die gleiche Stellung ein, welche ihr Plato zugewiesen hatte; und von der Tragödie sagt er ausdrücklich, daß deren Zweck die Καθαρσις των παθηματων sei. Wie man diesen Ausdruck auch immer erklären möge: so viel ist sicher, daß Aristoteles damit eine ethische Zweckbestimmung der schönen Kunst bezeichnen wollte.

6. In der christlichen Philosophie galt die von uns vertretene höchste Zweckbeziehung der schönen Kunst von jeher als selbstverständlich. Der Gedanke, daß letztere Selbstzweck und folglich „relationslos" sei, konnte Angesichts der gesammten christlichen Weltanschauung gar nicht aufkommen. Erst in neuerer Zeit, als man in der Philosophie und in der Wissenschaft überhaupt von den christlichen Grundsätzen sich mehr und mehr entfernte, trat die Ansicht von der gänzlichen Relationslosigkeit der schönen Kunst hervor. Das leitende Interesse hiebei war ohne Zweifel zunächst dieses, daß man durch diesen Satz auch solchen Kunstwerken, welche evidentermaßen nicht zur sittlichen Hebung und Veredlung der Menschen beitragen können, vielmehr die gegentheilige Wirkung haben müssen, trotz alledem die ethische Berechtigung wahren wollte. Nachträglich allerdings hat dann die pantheistische Aesthetik den gedachten Satz tiefer fundirt, indem sie ihn als natürliche Consequenz ihrer pantheistischen Auffassung der Kunst hinstellte.

---

1) Ep. ad Pisones, v. 391 sqq.

2. Das Verhältniß der schönen Kunst zur religiös-sittlichen Ordnung und ihren Gesetzen.

§. 51.

1. Eine weitere Frage ist die, in welchem Verhältnisse die schöne Kunst zur religiös-sittlichen Ordnung und ihren Gesetzen stehe. Diese Frage wird von manchen modernen Aesthetikern und Kunstcritikern dahin beantwortet, daß die schöne Kunst, wenn man blos ihren Charakter als Kunst im Auge habe, und von allem Uebrigen absehe, zu der religiös-sittlichen Ordnung in gar keiner Beziehung stehe, daß sie vielmehr von dieser emancipirt sei, und daß darum auch deren Gesetze für die künstlerische Production und ihre Schöpfungen nicht maßgebend sein könnten. Der Künstler könne ja wohl als Mensch auf den Boden der Moral sich stellen und von moralischen Rücksichten sich leiten lassen; aber als Künstler sei er dazu nicht verpflichtet. Als Künstler müsse er die Freiheit für sich in Anspruch nehmen, die Gesetze der Moral und Religion in seinen Kunstschöpfungen auch unberücksichtigt zu lassen. Vom ästhetischen Standpunkte aus könne ihn hierüber kein Tadel treffen. „Das Unsittliche sei in der Kunst nicht unerlaubt, sondern nur das Unästhetische." Nur wer kein Verständniß von dem Wesen der schönen Kunst habe, könne an dem Unsittlichen in der Kunst Aergerniß nehmen[1]).

2. Wir unsererseits müssen aber diese Anschauung entschieden verwerfen. Es ist durchaus falsch, daß die schöne Kunst als solche nicht an die Gesetze der religiös-sittlichen Ordnung gebunden sei, daß der Künstler in seiner Eigenschaft als Künstler in seinen Kunstschöpfungen an selbe sich nicht zu halten

---

1) Diejenigen, welche die absolute Relationslosigkeit der schönen Kunst proclamiren, und sie als Selbstzweck betrachten, müßten eigentlich sämmtlich zu dieser Ansicht sich bekennen; denn ist die Kunst ausschließlich auf sich allein gestellt, dann hat sie auch keine Rücksicht auf irgend welche Gesetze zu nehmen, auch nicht auf die Gesetze der Moral. Glücklicherweise sind die Vertreter der gedachten Doktrin vielfach zuletzt doch wieder besser, als ihre Doktrin selbst. Das sittliche Bewußtsein bricht bei Vielen zuletzt doch wieder durch und verleugnet die Consequenz, die aus der vorausgesetzten Prämisse sich ergibt. Statt Vieler wollen wir nur Einen anführen. Nüßlein, obgleich an der Relationslosigkeit der schönen Kunst entschieden festhaltend, sieht sich zuletzt doch wieder veranlaßt, Folgendes (a. a. O. S. 89 f.) hinzuzufügen: „Obgleich aber die Kunst Sittlichkeit nicht zum Zwecke hat, so darf sie doch Nichts darstellen, was die sinnliche Begierde erregt, die thierischen Triebe in Bewegung setzt; denn mit dem Sittlichkeitssinn wird zugleich auch der Schönheitssinn beleidigt, indem beide aus einer und derselben Wurzel entspringen. Die Kunst hat zwar Sittlichkeit nicht zum Zwecke, aber darum ist sie nicht ohne Beziehung auf Sittlichkeit. Die Sittlichkeit ist zwar nicht Zweck, aber sie ist die Seele der Kunst selbst; darum mit der Sittlichkeit auch zugleich die Schönheit des Werkes sinkt; denn ein solches Werk trägt an sich die Spuren von der Einmischung des Menschlichen, ja die Makel von der Einmischung des Thierischen im Menschen in seine Erzeugung, und hebt sich dadurch als Kunstwerk selbst auf." Man sieht aus dem ganzen Tenor dieser Worte, wie der Autor sich dreht und windet, um die Consequenz aus seinem Princip um jeden Preis abzuwenden.

brauche, daß eine Ueberschreitung derselben, wenn auch vom moralischen, aber nicht vom ästhetischen Standpunkte aus verwerflich sei. Im Gegentheil, auch die Kunst als solche ist der religiös-sittlichen Ordnung und ihren Gesetzen unterworfen. Für diese Thesis sprechen folgende Gründe:

a) Wir haben bewiesen, daß der höchste Zweck der schönen Kunst kein anderer sein könne, als die Verherrlichung Gottes und die sittliche und religiöse Hebung und Veredlung des Menschengeschlechtes. Verhält es sich aber also, dann folgt daraus ganz von selbst, daß die Kunst im Interesse dieses ihres höchsten Zweckes auch an die Gesetze der religiös-sittlichen Ordnung gebunden sein müsse, und mit diesen nicht in Widerspruch treten dürfe. Denn setzt sie sich damit in Widerspruch, so gereicht sie nicht mehr zur Verherrlichung Gottes und zur sittlichen Hebung und Veredlung der Menschen; sie setzt sich vielmehr mit diesem ihrem höchsten Zwecke in Widerspruch, sie thut, was an ihr ist, um Gott zu verunehren und die Menschen sittlich zu verderben. Daß also die Kunst an die Gesetze der religiös-sittlichen Ordnung sich halten müsse, das bringt schon der Endzweck mit sich, auf welchen die schöne Kunst von Natur aus hingerichtet ist, und es kann daher wie vom moralischen, so auch vom ästhetischen Standpunkte aus dem Künstler nicht gestattet sein, in seinen Kunstschöpfungen über jene Gesetze sich hinwegzusetzen.

b) Wir haben ferner bewiesen, daß das ethisch Gute zugleich das ethisch Schöne, und das ethisch Böse zugleich das ethisch Häßliche sei[1]). Das ethisch Böse besteht aber in der Uebertretung, in der Verletzung der Gesetze der religiös-sittlichen Ordnung. Folglich besteht hierin auch das ethisch Häßliche. Wenn also der Künstler in seinem Werke über diese Gesetze der religiös-sittlichen Ordnung sich hinwegsetzt, dann handelt er damit nicht blos sittlich böse, sondern es fällt auch sein Werk in's ethisch Häßliche. Ein ethisch häßliches Werk kann aber niemals ein wahres Kunstwerk sein; denn ein solches fordert Schönheit, und zwar Schönheit in jeder Beziehung, nicht blos in physischer, sondern auch in ethischer Beziehung. Es mag ein Werk in seiner äußeren Erscheinung noch so schön sein: wenn aber über ihm der Hauch des ethisch Häßlichen liegt, dann kann es nimmermehr als wahrhaft schön gelten. Also auch von diesem Gesichtspunkte aus muß gesagt werden, daß es nicht blos vom moralischen, sondern auch vom ästhetischen Gesichtspunkte aus dem Künstler verboten sei, über die Gesetze der religiös-sittlichen Ordnung in seinen Schöpfungen sich hinwegzusetzen. Es ist die Kunst selbst, die ihm solches kraft ihres Wesens verbietet.

c) Zudem kann unter keiner Bedingung zugegeben werden, daß die verschiedenen Wissenschaften in ihren Principien in Widerspruch miteinander stehen könnten. Was in der einen Wissenschaft als unbestreitbare Wahrheit, als unwandelbares Princip gilt, das muß auch die andere Wissenschaft als solches anerkennen. Sonst müßte eine Wissenschaft die andere negiren; und damit würde in der Wissenschaft überhaupt der Skepticismus zur Herrschaft kommen.

1) Oben §. 27, S. 80, Nr. 4 u. 5.

Nun gilt es aber in der Ethik als unbestreitbares und unabweisbares Princip, daß der Mensch in keiner seiner Thätigkeiten gegen das religöis-sittliche Gesetz verstoßen dürfe, daß er vielmehr in all seinem Thun und Lassen ohne Ausnahme an selbes sich halten müsse. Folglich muß dieses Princip unbedingt auch für die Aesthetik gelten. Diese ist daher in keiner Weise berechtigt, zu lehren, in der künstlerischen Thätigkeit dürfe der Mensch über das religiös-sittliche Gesetz sich hinwegsetzen; sonst käme sie principiell mit der Ethik in Widerspruch. Vielmehr muß wie die Ethik, so auch die Aesthetik es als unwandelbare Wahrheit festhalten, daß es für den Künstler auch in seiner künstlerischen Production nie gleichgiltig sein dürfe, ob er die religiös-sittlichen Normen beobachte oder nicht, daß vielmehr jeder Verstoß gegen die Gesetze der Ethik im Kunstwerke zugleich ein Verstoß gegen die Gesetze der Aesthetik sei.

3. Also die Gesetze der religiös-sittlichen Ordnung müssen auch in der schönen Kunst in allweg beobachtet werden. Es ist ein Abfall der Kunst von sich selbst, von ihrer Idee, wenn sie sich in den Dienst der Lüge, der Bosheit und der Schlechtigkeit stellt, wenn sie darauf ausgeht, das Laster in ihren Werken zu verherrlichen. Da ist kein Kunstwerk, wo nicht der reine Hauch der Sittlichkeit darüber ausgegossen ist, wo vielmehr das Böse und das Schlechte als dessen Kern sich eindrängt. Wir haben da den Teufel in der gleißenden Form des Engels. Es ist ein Mißbrauch, der mit der Kunst getrieben wird, wenn sie dazu dienen muß, das Böse und Schlechte, das in seiner nackten Häßlichkeit jedes Menschenherz abstößt, mit einer schönen, lockenden Form zu umkleiden, damit es durch den Zauber dieser Form Eingang finde in das Herz des Menschen und selbes vergifte. Nimmermehr wird dasjenige als wahres und ächtes Kunstwerk anerkannt werden können, dessen Signatur die ethische Häßlichkeit ist, so reizend und verlockend auch die äußere Form sein möge, in welcher es uns entgegentritt.

4. Die Ansicht, daß der Künstler in seinen Kunstschöpfungen an die Gesetze der sittlichen Ordnung sich nicht zu halten brauche, muß, wenn sie herrschend wird, nothwendig den Verfall der Kunst zur Folge haben. Denn in der gedachten Voraussetzung ist in der Kunst principiell allen sittlichen Ausschreitungen Thür und Thor geöffnet. Wird da der Künstler noch ein hinreichendes Motiv haben, um solche Ausschreitungen zu vermeiden, ja wird ihm nur noch die Kraft hiezu innewohnen? Namentlich wenn er in der Atmosphäre einer corrupten Gesellschaft lebt, die an piquanten Zweideutigkeiten und sündigen Ausschweifungen das größte Gefallen findet? Nein! Man braucht nicht einmal die eigene sittliche Schwäche des Künstlers in Anschlag zu bringen, um fast mit Sicherheit zu prognosticiren, daß er in seinen künstlerischen Productionen dem Geiste der Gesellschaft, in welcher er lebt, allmählich sich anschmiegen, und mit seinen Kunstschöpfungen in den Dienst des Fleisches treten werde, um das Wohlgefallen derjenigen zu gewinnen, für welche er arbeitet. So kann es kaum anders kommen, als daß die Kunst in das sittliche Verderben mit hineingezogen und zur Verherrlichung und Glorificirung des Lasters verwendet wird.

5. Ist es aber einmal bis zu diesem Punkte gekommen, dann ist der

Verfall der Kunst besiegelt. Denn dann verschwindet das Ideale, das sich nun einmal mit dem ethisch Häßlichen nicht verträgt, aus der Kunst; und wo das Ideale fehlt, da haben wir ungeachtet aller technischen Formvollendung doch nur hohlen Schein, keine wahre und echte Schönheit. Die Kunst verfällt, und sie verfällt rapid. Wer möchte auch in so vielen modernen Dramen, in welchen Ehebruch und Unsittlichkeit gefeiert wird, oder in den schamlosen Nuditäten so vieler moderner Gemälde noch eine Spur von wahrer Schönheit erblicken! Da ist kein Fortschritt; da ist der Verfall der Kunst, der zuletzt zum vollen Untergang führen muß.

6. Die Alten waren keineswegs so tolerant in Bezug auf die sittlichen Ausschreitungen in der Kunst; im Gegentheil, sie drangen überall entschieden auf die Uebereinstimmung der Kunstschöpfungen mit dem religiös-sittlichen Gesetze. So erklärt sich z. B. Plato mit aller Strenge gegen die Zulässigkeit solcher Kunstwerke, welche unwürdige Vorstellungen von den Göttern erweckten oder Unsittlichkeit zur Schau trügen, und wollte selbe sogar durch bürgerliche Gesetze verpönt wissen. Es waren hiebei allerdings zunächst die schlimmen Wirkungen, welche solche Kunsterzeugnisse auf die Menschen, namentlich auf die Jugend auszuüben geeigenschaftet seien, maßgebend. Aber es blickt doch auch der Gedanke durch, daß man es hiebei mit einem an sich verwerflichen Mißbrauche der Kunst zu thun habe. Daß Etwas sittlich unerlaubt, ästhetisch dagegen erlaubt sein könne, dieser Gedanke lag den Alten vollständig ferne. Sie tadeln unsittliche Kunsterzeugnisse ganz unbedingt, ohne ihnen auch nur in irgend einer Beziehung eine Berechtigung zuzugestehen[1]).

7. Allerdings ist es nicht ausgeschlossen, daß hin und wieder auch das Böse, das ethisch Häßliche mit in die künstlerische Conception aufgenommen werde, wie z. B. in einem Drama hin und wieder auch schlimme Charaktere fungiren. Aber da gilt dann das gleiche Gesetz, wie für die künstlerische Verwerthung des Häßlichen überhaupt[2]). Für's Erste muß nämlich in dem gedachten Falle das Böse, das ethisch Häßliche auch wirklich als Böses, als ethisch Häßliches hingestellt, und darf nicht als etwas Gleichgiltiges behandelt oder gar als etwas Berechtigtes glorificirt werden. Und für's Zweite darf das Böse nur in so weit für das Kunstwerk verwerthet werden, als es dem Guten dient, d. h. in so weit es dazu geeigenschaftet und dazu bestimmt ist, durch den Contrast, in welchem es mit dem ethisch Guten und Schönen steht, dieses letztere noch mehr zu heben, es in seiner ganzen Fülle und Herrlichkeit hervortreten zu lassen.

---

1) So macht in der Comödie des Aristophanes „Die Frösche" Aeschylus dem Euripides heftige Vorwürfe darüber, daß er durch seine dramatischen Werke „aus guten und edelgesinnten schlechte Menschen gemacht," indem er die skandalösen Sagen von der Phädra und Sthenoböa und ähnliche schmutzige Geschichten auf die Bühne gebracht. Euripides will sich damit entschuldigen, daß er die Phädra ja ganz der herrschenden Ueberlieferung gemäß dargestellt habe. Das gibt Aeschylus zu; aber der Dichter, sagt er, muß das Böse verbergen, nicht es zur Schau tragen. „Fürwahr, nur was frommt, sollen wir (Dichter) sagen." Vgl. Jungmann, a. a. O. S. 472.

2) Vgl. oben §. 17, S. 54, Nr. 4.

Nie aber darf das ethisch Häßliche im Kunstwerke dominirend sein, nie darf es um seiner selbst willen darin Platz finden. Damit wäre für die schöne Kunst Alles verloren.

3. Der Einfluß der Religion auf die Entwickelung und Gestaltung der schönen Kunst.

§. 52.

1. Wenn es sich um die höheren Beziehungen der schönen Kunst handelt, dann darf auch der Einfluß, welchen die Religion auf die Entwickelung und Gestaltung der schönen Kunst ausübt, nicht unberücksichtigt bleiben. Dieser Einfluß ist ein gewaltiger und tiefgreifender. Er ist von der Art, daß man mit Recht sagen kann, die Religion sei nicht blos die Mutter der Kunst, sondern von den religiösen Ideen, die in einem Volke leben, hänge es auch in erster Linie ab, wie die Kunst bei diesem Volke geartet sei, und welche Entwickelung sie bei demselben nehme. Es ist das auch ganz in der Natur der Sache begründet. Denn:

a) Jedes Volk schöpft das Ideale, aus welchem es sich gewissermaßen geistig nährt, zunächst aus der Religion. Diese ist es, welche ihm in erster Linie die idealen Elemente seiner Erkenntniß bietet. Das philosophische Denken, welches vom Sinnlichen zum Idealen auf dem Wege der Schlußfolgerung aufsteigt, erwacht stets erst viel später, und ist immer nur auf einen kleineren Kreis von Gelehrten beschränkt. Daraus folgt, daß auch die Kunst, die immer früher auftritt, als die Philosophie, jene idealen Elemente, welche die Voraussetzung des künstlerischen Schaffens bilden, und welche die Künstler für ihre Kunstschöpfungen verwerthen, naturgemäß in erster Linie aus der Religion schöpft. Es liegt somit auf der Hand, daß die schöne Kunst der Natur der Sache nach ihren Ursprung aus der Religion nehmen müsse, daß also diese die Mutter der Kunst sei.

b) Verhält es sich aber also, dann folgt daraus wiederum, daß die Religion der ganzen Kunstentwickelung, die im Schoße eines Volkes sich vollzieht, uaturgemäß zugleich auch ihren eigenthümlichen Charakter aufprägt. Denn fließt die Kunst ursprünglich aus der Religion hervor, dann wird auch deren Gestaltung dieser letzteren conform sein. Die Künstler werden die idealen Elemente, welche sie aus der Religion schöpfen, auch in einer derartigen schönen Form versinnlichen und anschaulich machen, welche jenen idealen Elementen dem Charakter der Religion gemäß, in welcher sie enthalten sind, entsprechen, und damit bekommt dann ganz von selbst die Kunstentwickelung das Gepräge der Religion, unter deren bestimmenden Einflusse sie steht. Und wenn dann die religiösen Anschauungen eine Umgestaltung erfahren, so wird diese Umgestaltung stets auch ihren Rückschlag ausüben auf die Kunst; auch diese wird in eine ähnliche Umgestaltung eintreten.

2. Was aber schon an sich in der Natur der Sache begründet ist, das wird auch durchgehends durch die Geschichte bestätigt. Die Geschichte bezeugt,

daß bei allen Völkern die Kunst ursprünglich aus der Religion geboren, und von dieser in ihrer ganzen Gestaltung in bestimmender Weise beeinflußt worden sei. Die ersten architektonischen Kunstwerke sind überall Göttertempel, die ersten plastischen Werke überall Göttergestalten, die ersten Gemälde überall Götterbilder. Und stets sind diese Göttertempel, Göttergestalten und Götterbilder derart concipirt und ausgeführt, wie der eigenthümliche Charakter der bezüglichen religiösen Anschauung es mit sich bringt. Analog verhält es sich mit der Poesie und Tonkunst. Bei allen Völkern bildete sich die Poesie ursprünglich in der Form der „Tempelpoesie" aus, als deren Träger die Priester erscheinen. Lobpreisungen der Götter, dichterische Ausführung der mythologischen Anschauungen in Betreff dieser Götter bilden den Inhalt dieser Tempelpoesie. Das Gleiche gilt von der Tonkunst. Ueberall treffen wir zuerst den religiösen Gesang und die Tempelmusik; die ersten Anfänge des Gesanges sind stets hymnisch, den Göttern zu Lob und Dank in Lust und Leid geweiht.

3. Wir müssen in dieser Beziehung namentlich auf Griechenland aufmerksam machen, welches der Schauplatz einer so reichen Kunstentwickelung gewesen. Die ältesten poetischen Erzeugnisse, die wir in Griechenland treffen, bewegen sich sämmtlich auf dem Gebiete der religiösen Mythologie, die sie mit in die geschichtlichen Ereignisse verflechten, und haben selbst wiederum beigetragen zur weiteren Entwickelung der religiös-mythologischen Anschauungen. Man denke nur an Homer und Hesiod. Selbst die Tragödie ist in Griechenland hervorgegangen aus den Festen des Dionysos, an welchen die Leiden dieses Gottes gefeiert wurden, und nimmt daher auch ihren Inhalt zumeist aus den Göttermythen und Heldensagen. Noch zu den Zeiten des Sophokles war und blieb das Drama eine religiöse und öffentliche Angelegenheit; es war ein Theil des gottesdienstlichen Festes, und so erschienen denn auch die Schauspieler in Feierkleidern, in lang wallenden, purpur- und goldstrahlenden Gewändern. Ebenso sind auch die ältesten Erzeugnisse der bildenden Kunst bei den Griechen von der Religion befruchtet und tragen deren Charakter. Die griechischen Göttertempel und Götterbilder geben davon Zeugniß.

4. Ganz die gleiche Erscheinung begegnet uns auch in der christlichen Kunst. Auch diese ist von Anfang an aus der christlichen Religion geboren worden, und trägt deren Gepräge. Die christliche Religion mit ihren großen Ideen, mit den reichen idealen Elementen, welche sie in ihrem Schoße trägt, war von Anfang an für die christlichen Künstler die unerschöpfliche Fundgrube, aus welcher sie die großen Conceptionen ihres Genie's schöpften, aus welcher für sie jene hohen Inspirationen hervorquollen, die wir in ihren Werken bewundern. Und nur so lange blieb die christliche Kunst auf der Höhe ihrer Entwickelung, als sie von den christlichen Ideen befruchtet wurde. So wie die Künstler anfingen, sich diesen Ideen zu verschließen, oder wenigstens das Verständniß derselben für sie verloren ging, sank die Kunst von ihrer Höhe herab, und verlor ihren hoch idealen Charakter.

5. Uebrigens so sehr wir auch den Einfluß der Religion auf die Kunstentwickelung eines Volkes betonen und betonen müssen, so wollen wir damit

doch nicht sagen, daß die Religion der einzige Faktor sei, welcher sich bestimmend verhält für die Beschaffenheit seiner Kunstentwickelung. Es wirken noch manche andere Faktoren mit. So z. B. läßt es sich nicht leugnen, daß der Racen- und Nationalcharakter eines Volkes von entscheidendem Einflusse auf dessen Kunstentwickelung sei, daß er sich in dessen Kunstwerken abspiegele, und diesen ein eigenthümliches Gepräge verleihe. Ebenso wirkt auf die eigenthümliche Gestaltung der Kunst bei einem Volke ein die Naturbeschaffenheit des Landes, auf dessen Boden sie erwächst, der ganze geschichtliche Zusammenhang des Volkslebens, sowie das in jeder Epoche allgemein herrschende Gemeingefühl eines Volkes, u. s. w. Aber der Hauptfaktor für die Eigenart der Kunstentwickelung bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten ist und bleibt doch immer die Religion.

6. Nachdem wir nun über die höheren Beziehungen der schönen Kunst im Reinen sind, müssen wir übergehen zu den Gesetzen der letzteren, d. i. zu den Gesetzen, welche für die künstlerische Composition und Production maßgebend sind.

III. Die Gesetze der schönen Kunst.

1. Das Gesetz der ästhetischen Wahrheit.

Vorbemerkungen.

§. 53.

1. Das ästhetische Wohlgefallen an einem schönen Kunstwerke beruht auf einer gewissen „Illusion". Das heißt: Wenn ein Kunstwerk gefallen soll, dann muß es uns ganz entgehen, daß die Erscheinung, die uns darin vorgeführt wird, oder die Thatsachen, die darin vor unserem Geiste vorübergehen, nur Dichtung, nicht Wirklichkeit seien. Es muß uns gerade so vorkommen, als ob wir es hier mit einem wirklichen Sein oder mit einem wirklichen Geschehen zu thun hätten. Denn so wie wir daran denken, darauf reflectiren, daß das alles, was wir sehen oder hören, blos erdichtet sei, geht die ästhetische Wirkung des Gesehenen oder Gehörten auf unseren Geist verloren.

2. Diese „Illusion" kann jedoch in uns nur dadurch hervorgebracht werden, daß das Kunstwerk „ästhetische Wahrheit" besitzt. Das heißt: Die Illusion kann nur unter der Bedingung erfolgen, daß das Kunstwerk in seiner ganzen Anlage und nach allen seinen Theilen mit der Wirklichkeit und ihren Gesetzen übereinstimmt. Nur dadurch werden wir veranlaßt und kommen dazu, es gewissermaßen ganz zu vergessen, daß wir es hier mit etwas blos Erdichtetem zu thun haben, und das Erdichtete wie ein wirkliches Sein oder wie ein wirkliches Geschehen zu betrachten. Also für das Kunstwerk ist die ästhetische Wahrheit unerläßlich.

3. Man hat nun aber in Bezug auf die ästhetische Wahrheit wiederum zu unterscheiden zwischen innerer (philosophischer), historischer und psychologischer Wahrheit. Für jede derselben gelten verschiedene Bestimmungen,

und es wird daher unsere Aufgabe sein, diese dreifache Wahrheit im Folgenden näher zu erörtern. Es muß uns daher zuerst beschäftigen die innere, dann die historische und endlich die psychologische Wahrheit des Kunstwerkes.

a) Innere Wahrheit.

§. 54.

Vor Allem also muß das Kunstwerk innere Wahrheit besitzen. Es muß daher die Frage entstehen, worin denn diese innere Wahrheit bestehe, und in wie fern sie für das Kunstwerk unerläßlich sei. Wir beantworten diese Frage damit, daß wir die Forderungen aufführen, welche das Gesetz der inneren Wahrheit an das Kunstwerk stellt. Sie sind folgende:

1. Für's Erste muß dasjenige, was uns in dem Kunstwerke als dessen Inhalt vorgeführt wird, im Ganzen sowohl, als auch nach allen seinen besonderen Momenten als durchaus möglich erscheinen, so daß es ganz so, wie es im Kunstwerke vorgeführt wird, auch in der Wirklichkeit existiren oder geschehen könnte. Nur unter dieser Bedingung hat das Kunstwerk innere Wahrheit. Diese Forderung ist für jedes Kunstwerk unabweisbar; denn was als unmöglich erscheint, was so wie es im Kunstwerke sich uns präsentirt, in der Wirklichkeit gar nicht existiren oder geschehen könnte, das vermag keine Illusion zu erzeugen, wir werden, wenn wir es sehen oder hören, ganz unwillkürlich zu der Reflexion getrieben, daß wir es mit einer bloßen Dichtung zu thun haben; den Eindruck des Wirklichen macht es auf uns nicht. Es darf somit in keinem Kunstwerke ein directer Verstoß gegen die Bedingungen und Gesetze der Wirklichkeit zu Tage treten[1]).

2. Hat für's Zweite das Kunstwerk zum Inhalte ein Ereigniß oder eine Handlung, so muß die Darstellung von der Art sein, daß das Ereigniß oder die Handlung in Bezug auf ihren Verlauf den Eindruck der Nothwendigkeit oder wenigstens der vollen Wahrscheinlichkeit macht. Das heißt: Das Ereigniß oder die Handlung, die im Kunstwerke uns vorgeführt wird, muß in der Darstellung derart verlaufen, daß dieser Verlauf auf uns den Eindruck macht, als könne das Ereigniß oder die Handlung in Anbetracht der dabei betheiligten Personen und aller Umstände gar keinen anderen Verlauf nehmen, als den sie thatsächlich nimmt, oder daß wir dadurch wenigstens den Eindruck bekommen, das Ereigniß oder die Handlung würde aller Wahrscheinlichkeit in der objectiven Wirklichkeit gerade so sich abwickeln, wie im Kunstwerke. Nur unter dieser Bedingung hat das Kunstwerk innere Wahrheit, harmonirt es mit den Gesetzen der Wirklichkeit; nur unter dieser Bedingung kann es daher auch ästhetische Illusion

1) Wenn z. B. ein Künstler einen Menschen in einer Situation malen würde, in welcher er sich, wenn er wirklich existirte, unmöglich auf den Füßen halten könnte, so wäre das ein directer Verstoß gegen die Gesetze der Wirklichkeit; in Folge dessen würde dem Gemälde die innere Wahrheit mangeln; es wäre eine verfehlte Kunstleistung.

erzeugen[1]). Wo in einem Kunstwerke das Unwahrscheinliche oder gar das Unmögliche überall zu Tage tritt, da ist es um dessen innere Wahrheit und in Folge dessen auch um die Illusion geschehen; wir können dann daraus kein ästhetisches Wohlgefallen schöpfen[2]). Um aber jenen Schein der Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit zu erzeugen, muß wiederum die Darstellung von der Art sein, daß in der Verkettung der besonderen Momente, welche im Verlaufe des Ereignisses oder der Handlung zu Tage treten, Alles ganz naturgemäß und von selbst sich ergibt, daß Alles gehörig motivirt ist, und daß Nichts, was in den Fortgang der Handlung nicht innerlich eingreift, vorkommt. Alles Unmotivirte stört, und beeinträchtigt die Wahrscheinlichkeit.

3. Führt uns endlich für's Dritte das Kunstwerk eine **Persönlichkeit** vor Augen, so ist hiebei Folgendes zu beachten:

a) Erscheint die gedachte Persönlichkeit als eine plastische oder als eine gemalte **Gestalt**, dann muß sie in ihrem Habitus, in ihrer Haltung und in ihrer ganzen Erscheinung in der Weise uns gegenübertreten, wie solches ihrem Charakter, ihrem Stande, und den allgemeinen Gesetzen der Sitte und der Schicklichkeit entspricht. Die Darstellung muß von der Art sein, daß jene Persönlichkeit, wenn sie lebendig würde, ganz in derselben Weise, wie sie im Kunst-

---

1) „In den Charakteren (des Drama)," lehrt Aristoteles in seiner Poetik, „so wie in der Verbindung aller Erscheinungen muß der Künstler immer der inneren Nothwendigkeit oder wenigstens der Wahrscheinlichkeit zu entsprechen suchen, d. h. was eine bestimmte Person thut oder sagt, die Entwickelung der Handlung und die Aufeinanderfolge der Thatsachen, alles das muß sich entweder als nothwendig darstellen, oder doch als völlig möglich, angemessen und entsprechend."

2) Allerdings zerstören solche Unwahrscheinlichkeiten die Illusion nur dann, wenn sie wirklich **bemerkt** werden. Tritt daher der Fall ein, daß eine Unwahrscheinlichkeit nicht leicht bemerkbar ist, und in Folge dessen für gewöhnlich nicht bemerkt wird, also unbemerkt und unbeachtet bleibt, dann kann man sie immerhin im Kunstwerke passiren lassen, wenigstens braucht man sie dann nicht als etwas besonders Fehlerhaftes zu notiren. So erzählt Homer im 22. Gesange der Iliade, wie die Trojaner vor dem siegreichen Heere der Griechen und dem gereizten Achilles fliehend sich in die Stadt retten; nur Hektor bleibt vor dem Thore zurück. Dort trifft ihn Achilles; Hektor flieht; Achilles, ihn verfolgend, jagt ihn dreimal rings um die Mauern von Troja, ohne ihn erreichen zu können; das ganze griechische Heer ist in unmittelbarer Nähe. Aber „dem Volke verbot mit winkendem Haupt der Pelide — nicht ihm daher zu schnellen auf Hektor herbe Geschosse — daß nicht ein Treffender raubte den Ruhm, er der zweite dann käme." Wollte man, bemerkt Aristoteles hiezu, diesen Zug auf die Bühne bringen, ihn dramatisch verwerthen, so würde es sich ganz unwahrscheinlich, ja lächerlich ausnehmen, wie die griechischen Krieger insgesammt ruhig stehen bleiben und den Hektor nicht verfolgen, indem Achilles sie durch das bloße Winken mit dem Kopfe zurückhält. In der epischen Dichtung dagegen bleibt das unbemerkt, und stört daher die Illusion nicht. Daher involvirt dieser Zug in der Iliade nichts besonders Fehlerhaftes. Jedoch hat man es hier blos mit Ausnahmsfällen zu thun; im Allgemeinen und principiell muß für die epische Dichtung ebenso gut Nothwendigkeit oder wenigstens volle Wahrscheinlichkeit gefordert werden, wie für die dramatische. Vgl. Jungmann, a. a. O. S. 426.

werke dargestellt wird, uns entgegentreten könnte, ohne daß dabei etwas Ungereimtes, Lächerliches oder Unschickliches zu Tage träte. Wäre das nicht der Fall, dann könnte man dem Kunstwerke gleichfalls keine innere Wahrheit zusprechen, weil die Darstellung im Kunstwerke keineswegs den Gesetzen der Wirklichkeit entspräche. Die Illusion würde auch hier verschwinden[1]).

b) Handelt es sich dagegen nicht um die Gestalt, sondern um den Charakter einer Persönlichkeit, wie solches beispielsweise im Drama der Fall ist, so können und müssen hier die Charaktere allerdings idealisirt werden, d. h. sie müssen uns entgegentreten in einer weit höheren Vollkommenheit, als sie solche in der gewöhnlichen Wirklichkeit aufweisen. Aber diese Idealisirung darf doch nicht so weit gehen, daß ein Charakter als ganz und gar fehlerlos hingestellt und gezeichnet wird. Schon Aristoteles bemerkt, daß die Helden (im Drama) nicht Charaktere von allseitig und in jeder Rücksicht eminenter Tugend sein, daß sie wohl allerdings der Theilnahme, Liebe und Bewunderung in hohem Maße werth erscheinen, aber doch dabei auch ihre kleinen Fehler und Mängel haben sollen. Denn ein Mensch, der niemals irrt und niemals fehlt, ein solcher ist (von den Wundern der Gnade abgesehen) ein Absurdum; einen solchen gibt es in der Wirklichkeit nicht. Wenn also der Künstler einen Charakter dennoch als ganz fehlerlos hinstellt, dann mangelt dieser seiner Dichtung gleichfalls die innere Wahrheit, und das läßt sich, wie in anderen Fällen, so auch hier nicht rechtfertigen.

b) Historische Wahrheit.

§. 55.

Das Kunstwerk muß aber nicht blos innere, sondern gegebenenfalls auch historische Wahrheit haben. Der Künstler kann nämlich seine Conceptionen in der Weise bilden, daß er die Person, das Ereigniß, die Handlung, die er darstellen will, ganz aus seiner eigenen Erfindungskraft schöpft. In diesem Falle hat er volle Freiheit der Dichtung, wenn nur die innere Wahrheit der letzteren gewahrt bleibt. Er kann aber den Stoff seiner künstlerischen Conception auch aus der Geschichte entnehmen; die Personen, die Ereignisse, die Handlungen, die er vorführt, können historischer Natur sein. In diesem Falle ist

1) So ist uns beispielsweise ein in einem Dome aufgestelltes Grabmonument bekannt, auf welchem ein Bischof als lebendige Persönlichkeit plastisch in der Weise dargestellt ist, daß er im vollen bischöflichen Ornate mit Inful und Stab auf einem Ruhebette liegt; den Oberkörper halb erhoben und auf den Ellenbogen gestützt. Das ist unbedingt fehlerhaft; denn diese Situation ist für einen Bischof in vollem bischöflichen Ornate ganz und gar unangemessen, sie verstößt gegen die Forderungen seines Standes und seiner Würde, sowie gegen die Forderungen der Schicklichkeit. Würde die Gestalt wirklich lebendig, so könnten wir den lebenden Bischof in dieser Situation gar nicht denken; letztere erschiene uns als ganz unschicklich; sie würde uns befremden, wir würden sie mißbilligen, ja sie würde am Ende sogar den Eindruck des Lächerlichen auf uns machen.

für ihn die Freiheit der Dichtung beschränkt durch die historische Wahrheit. In Bezug auf diese historische Wahrheit nun gelten folgende Normen:

1. Der Künstler ist, wenn es sich um Historisches handelt, an die historische Wahrheit gebunden: das läßt sich nicht bezweifeln. Denn etwas als wirklich geschehen hinstellen, was in der That nicht geschehen ist, hieße unwahr sein, und das ist auch dem Künstler nicht gestattet. Aber er ist nicht in der Weise und in dem Grade an die historische Wahrheit gebunden, wie der Geschichtschreiber. Denn beide haben verschiedene Aufgaben. Der Geschichtschreiber hat die Aufgabe, das Historische einfach zu reproduciren, und zwar genau so, wie es geschehen ist. Dem Künstler dagegen kommt es darauf an, das aus der Geschichte Entnommene so darzustellen, daß in dieser Darstellung eine höhere Idee zur Offenbarung kommt und in schöner Erscheinung uns vor die Seele tritt. Und das ist nur dadurch möglich, daß ihm wenigstens einigermaßen die Freiheit der Dichtung gestattet ist. Wenn daher der Künstler seinen Stoff aus der Geschichte entnimmt, so braucht er sich hiebei nur an die Grundzüge, wie selbe von der Geschichte gezeichnet werden, zu binden, während er dagegen Manches hinzufügen, wegfallen lassen, abändern kann, damit der Charakter des Helden in höherer Vollkommenheit erscheine, die Entwickelung der Begebenheit eine für die beabsichtigte ästhetische Wirkung geeignetere Gestaltung gewinne, und alle Züge sich möglichst in jener Beleuchtung darstellen, wie selbe der Zweck des Werkes erheischt.

2. Dagegen ist der Künstler unbedingt an die historische Wahrheit gebunden in Rücksicht auf die Charaktere jener Personen, welche er der historischen Vergangenheit entlehnt, in dem Sinne, daß er diesen Personen jenen Charakter belassen muß, welchen sie nach dem Zeugnisse der Geschichte thatsächlich documentirt haben. Er darf ihnen nicht einen Charakter andichten, der ganz verschieden ist von dem, unter welchem sie in der Geschichte aufgetreten sind, oder gar mit diesem im Gegensatze steht. Das hieße die Freiheit der Erfindung mißbrauchen; es hieße die Unwahrheit künstlerisch sanctioniren: und das kann nimmermehr gestattet sein. Es kann um so weniger gestattet sein, als ein solches Verfahren bei jenen, welche aus der Geschichte den wirklichen Charakter der gedachten Personen kennen, von vorneherein alle ästhetische Illusion unmöglich gemacht würde. Ganz besonders würde der Künstler und sein Kunstwerk zu tadeln sein, wenn er historischen Persönlichkeiten, die in der Geschichte mit einem sittlich edlen Charakter auftreten, aus Abneigung oder Parteisucht einen schlechten und verworfenen Charakter andichten, oder ihnen schlechte Grundsätze und Absichten zuschreiben würde. Das hieße die Kunst geradezu zum Dienste der Lüge und Verleumdung herabwürdigen.

3. Endlich ist der Künstler auch in so fern an die historische Wahrheit gebunden, als im Kunstwerke keine auffallenden und hervorstechenden Anachronismen, welche die Grundzüge der historischen Wahrheit zu alteriren geeigenschaftet sind, vorkommen dürfen. Denn durch solche Anachronismen wird die Illusion vollständig zerstört. Unbedeutende Anachronismen, welche, eben weil sie unbedeutend sind, leicht unbemerkt bleiben, und somit die Illusion nicht

beeinträchtigen, sind allerdings für das Kunstwerk mehr oder weniger irrelevant. Aber wenn der Anachronismus zu grell und hervorstechend ist, dann kann er nicht als zulässig erachtet werden [1]).

e) Psychologische Wahrheit.

§. 56.

1. Endlich fordert die Kunst auch psychologische Wahrheit. Wenn nämlich der Künstler in seinem Werke Gefühle oder Gemüthsbewegungen, die sich auf irgend einen idealen Gegenstand beziehen, zum schönen Ausdruck bringen will, dann muß dieser Ausdruck gleichfalls mit der (inneren) Wirklichkeit harmoniren. Das heißt: Der Dichter darf für's Erste nicht Gefühle erheucheln, von denen in Wirklichkeit sein Herz Nichts weiß; er muß von den Gefühlen, denen er Ausdruck gibt, auch wirklich innerlich durchdrungen sein. Für's Zweite darf er seine Gefühle nicht derart zum Ausdruck bringen, daß in der ganzen Art und Weise, wie sie sich geben, etwas Gekünsteltes, Geschraubtes und Gemachtes sich kundgibt; vielmehr muß Alles in dem Kunstwerke als natürlicher und unverfälschter Erguß seines Inneren sich darstellen. Das ist die psychologische Wahrheit. Von Anderen wird sie auch als „Natürlichkeit" bezeichnet.

2. Der Gegensatz der psychologischen Wahrheit, die psychologische Unwahrheit, findet sich somit überall da, wo im Gefühlsausdruck etwas Unächtes, Erlogenes sich kundgibt. Dazu gehört „alles bombastische und schwülstige Pathos, alle verschwommene, verzuckerte und verweichlichte Sentimentalität, alle manierte Geziertheit und dressirte Ueberschwänglichkeit, aller falsche und hohle Enthusiasmus, alle gemachte Begeisterung; mit Einem Worte: alle Affectation." All dies macht den Eindruck des Unechten und Erlogenen, es widerstreitet der psychologischen Wahrheit und zerstört die Illusion. Vor all diesen Ausschreitungen hat also der Künstler sich sorgfältig zu hüten; er muß sein Inneres geben, wie es ist; er darf nicht darauf ausgehen, Andere über sein Inneres zu täuschen, ihnen Etwas vor die Seele zu führen, was doch alles nicht wahr ist.

3. Die Beobachtung des Gesetzes der psychologischen Wahrheit muß sich dem Künstler um so mehr nahe legen, als die Mißachtung dieses Gesetzes vielleicht mehr als alles Andere das Kunstwerk unwirksam macht. An erlogener Affectation hat Niemand ein Wohlgefallen; im Gegentheil, sie widert an; das Gemüth wendet sich unwillkürlich davon ab. Ja am Ende fällt sie sogar in's Lächerliche. Und der Künstler kann sich nicht einmal damit beruhigen, daß jene Affectation vielleicht unbemerkt bleibe. Die Unnatürlichkeit und Affectirtheit im Gefühlsausdrucke bleibt Niemanden verborgen; man fühlt sie gewissermaßen instinctiv heraus, und hat man sie einmal entdeckt, dann ist es mit dem

---

1) Wenn z. B. ein Maler eine antike Heldengestalt im modernen Costüm hinmalen würde, so wäre das ein Anachronismus, welcher das ganze Gemälde als lächerlich erscheinen lassen würde.

ästhetischen Wohlgefallen gründlich zu Ende. Fehler gegen die innere oder auch gegen die historische Wahrheit tadelt man und weist sie zurück, ohne daß man dem Werke auch seine übrigen Vorzüge abspricht. Aber von einem Werke, in welchem ein unnatürlicher, affectirter Gefühlsausdruck zu Tage tritt, mag ein unbefangenes, aufrichtiges Gemüth überhaupt gar Nichts wissen.

2. Weitere Gesetze der schönen Kunst.

§. 57.

1. An das Gesetz der ästhetischen Wahrheit schließen sich noch weitere Gesetze an, deren Beobachtung im Interesse der Schönheit des Kunstwerkes gleichfalls unabweisbar ist. Vor Allem gehören dazu jene Gesetze, welche für die Körperschönheit überhaupt maßgebend sind: das Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit, das Gesetz der Harmonie, der Eurhythmie, der Gliederung, der Proportion, der Symmetrie und der Integrität. Denn da das Kunstwerk ein äußeres, für die Anschauung bestimmtes Werk ist, so müssen für seine äußere Form und Erscheinungsweise die gleichen Gesetze der Schönheit maßgebend sein, wie für die äußere Form und Erscheinungsweise der sinnenfälligen Körperwesen überhaupt. Da wir aber diese Gesetze bereits früher in der allgemeinen Kalleologie behandelt haben[1]), so brauchen wir hier nicht mehr näher und ausführlicher darauf einzugehen. Es genüge daher Folgendes:

a) In jedem Kunstwerke muß eine Vielheit und Mannigfaltigkeit von Theilen oder Elementen zu Tage treten, so aber, daß dieses Viele und Mannigfaltige zu einer inneren Einheit verbunden ist. Ebenso müssen die gedachten vielfachen und mannigfaltigen Theile oder Elemente durchgängig qualitativ in Harmonie und quantitativ in Proportion miteinander stehen, sowie rhythmisch in einander greifen. Auch die Symmetrie muß gegebenenfalls eingehalten werden. All ist das unumgänglich nothwendig, wenn das Kunstwerk auf wahre und echte Schönheit soll Anspruch machen können.

b) Das Kunstwerk muß ferner gegliedert sein, und zwar so, daß alle Bestandtheile desselben ohne Ausnahme in diese Gliederung sich einfügen. Es darf Nichts in dem Kunstwerke sich finden, was dem Ganzen blos äußerlich angeklebt wäre. Solche Elemente, welche in die Gliederung des Ganzen sich nicht einfügen, und blos als fremde, mit dem Ganzen nicht innerlich zusammenhängende Zuthat erscheinen, wirken störend und beeinträchtigen die Schönheit des Kunstwerkes. Sie müssen also diesem letzteren fern bleiben.

c) Andererseits darf aber von den Elementen oder Bestandtheilen, die zur Integrität des Ganzen gehören, auch Nichts fehlen, Nichts wegbleiben. Wenn etwas fehlt, was zum Ganzen des Kunstwerkes nothwendig gehört, so ist das ein Mangel, der gleichfalls störend wirkt und die Schönheit

---

1) Oben §. 25, S. 73 ff.

des Kunstwerkes schmälert. Wir empfinden diesen Mangel sofort, und wenn wir ihn empfinden, so mißfällt er uns. Das Kunstwerk muß den Eindruck machen, daß Nichts zu ihm hinzukommen und Nichts in ihm fehlen könne, daß es gerade so sein müsse, wie es ist.

2. Ein weiteres Gesetz der schönen Kunst ist das Gesetz der Einfachheit. In Kraft dieses Gesetzes darf

a) die Zusammenbildung der Elemente der künstlerischen Conception keine zu complicirte und gekünstelte sein. Die ganze Zusammenordnung der gedachten Elemente muß von der Art sein, daß sich die Verhältnisse ganz von selbst ergeben, so daß man deren Zusammenhang ganz leicht erkennt, und nicht Mühe hat, diesen Zusammenhang erst herauszufinden. Je einfacher, je weniger complicirt und gekünstelt jene Zusammenordnung sich darstellt, um so schöner gibt sich das Kunstwerk.

b) Handelt es sich ferner in specie um ein Werk der bildenden Kunst, so fordert das Gesetz der Einfachheit, daß keine Ueberladung mit Zierrathen stattfinde, daß in dieser Richtung Maß gehalten werde. Wenn auch solche Zuthaten, solche Zierrathen nicht völlig ausgeschlossen sind, so dürfen sie doch nicht zu sehr gehäuft werden; sonst wird durch sie das Wesentliche des Kunstwerkes verdeckt; der Blick wird von diesem abgezogen, und es kann dann selbes die ihm entsprechende Wirkung nicht mehr hervorbringen.

3. Mit der Einfachheit muß dann wiederum die Leichtigkeit in der Composition und in der Ausführung, im Vortrage verbunden sein. Wenn man in der Betrachtung eines Kunstwerkes bei jedem Schritte die Wahrnehmung macht, daß und wie es dem Künstler Arbeit, Mühe und Anstrengung gekostet hat, die Elemente der schönen Form zusammenzufinden, in erträglicher Weise zusammenzuordnen, und dann dem Darstellungsmittel einzubilden, so wird dadurch die Schönheit des Werkes ungemein beeinträchtigt und das ästhetische Wohlgefallen sehr herabgedrückt. Dagegen, wenn in der Composition und in der Ausführung des Kunstwerkes Alles leicht und glatt sich abwickelt, wenn keine Spur reflectirender Mühe und Arbeit sich zeigt, wenn es den Anschein hat, als hätte der Künstler das Werk wie spielend hingezaubert: dann strahlt das Kunstwerk in voller Schönheit, und das ästhetische Wohlgefallen ist dann ein allerseits ungetrübtes.

4. Ueber das ganze Kunstwerk muß endlich ein warmer Hauch des Lebens ausgegossen sein. Das Kunstwerk soll ein Ideales in einer schönen Form anschaulich versinnlichen: das ist seine Bestimmung. Das Ideale aber ist, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, Geist und Leben; es muß also auch dasjenige, wodurch es versinnlicht wird, diese Signatur tragen, d. h. auch das Kunstwerk muß Geist und Leben sein; alles Starre, Steife und Bewegungslose muß ihm ferne liegen. Je lebendiger und beweglicher sich in dem Kunstwerke Alles gibt, desto besser ist es, desto mehr steigert sich dessen ästhetische Wirkung.

5. Daß zu den Eigenschaften eines vollendeten Kunstwerkes auch die

Originalität gehöre, darauf ist schon früher hingewiesen worden[1]). Nicht als ob Kunstwerken, welche innerhalb des Rahmens einer Kunstrichtung, die ein großer Künstler angebahnt hat, sich bewegen und daher mehr oder weniger das Gepräge der Nachahmung an sich tragen, aller ästhetische Werth abgesprochen werden müßte: gewiß nicht. Aber höheren ästhetischen Werth hat doch immer ein solches Kunstwerk, welches mit dem Charakter der Originalität uns entgegentritt, von dem wir sagen müssen, daß der Künstler selbes aus der Tiefe des eigenen Geistes geschöpft hat; vorausgesetzt natürlich, daß es auch sonst allen übrigen Gesetzen der künstlerischen Production entspricht. Die Originalität ist darum immer dasjenige, was an einem Kunstwerke am meisten gerühmt wird.

3. Ueber die sog. „Nachahmung der Natur."

§. 58.

1. Aristoteles lehrt in seiner Poetik (c. 2), wie früher schon erwähnt worden[2]), die Poesie, die Dramatik, die Musik, seien insgesammt „nachahmende Darstellung". Der nämliche Gedanke wird öfter auch in Plato's Dialogen, sowie von Plutarch und Anderen ausgesprochen. Man betrachtete somit im Alterthum die „Nachahmung" als ein wesentliches Gesetz der schönen Kunst. Als das Original aber, welches nachgeahmt werden sollte, bezeichnete man gemeiniglich die „Natur", und so kam man zu dem Satze: „Die schöne Kunst müsse die Natur nachahmen." Späterhin ging man sogar so weit, daß man in dieser Nachahmung der Natur das Wesen der schönen Kunst erblickte, und demgemäß letztere einfach als „die Nachahmung der Natur" oder wohl auch der „schönen Natur" definirte (J. Batteux)[3]). Da frägt es sich denn nun, was von dieser Ansicht zu halten sei.

2. Man kann den Satz, die Kunst müsse die Natur nachahmen, vorerst in dem Sinne auffassen, daß der Künstler gar keine andere Aufgabe hätte, als dasjenige, was in der Natur, sowohl in der äußeren, als auch in der inneren psychischen Natur des Menschen als gegeben erscheint, genau zu copiren, so daß es diesem Vorbilde ganz genau entspricht. In diesem Sinne wurde in der That der gedachte Satz von jenen genommen, welche in der Nachahmung der Natur nicht blos ein Gesetz der schönen Kunst erblickten, sondern in dieser Nachahmung geradezu das Wesen der letzteren erblickten. Da wäre also das Kunstwerk um so vollkommener, je genauer in ihm die Natur, das empirisch Gegebene in allen seinen Zügen copirt wäre, je gleichförmiger also es sich zu diesem empirisch Gegebenen verhielte.

3. In diesem Sinne kann nun aber die „Nachahmung der Natur" unmöglich Gesetz der schönen Kunst sein, und noch weniger kann das Wesen der letzteren damit ausgedrückt sein. „Die schöne Kunst hat eine ganz andere Aufgabe, als die, durch Copiren die schönen Erscheinungen, wie sie uns in der Natur oder in der Wirklichkeit überhaupt gegenübertreten, zu vervielfältigen;

1) Oben §. 47, S. 143, n. 2.

2) Oben §. 3, S. 4, n. 2. — 3) Vgl. oben §. 3, S. 5, n. 6.

sonst müßte, seitdem wir die Kunst des Lichtdruckes haben, wenigstens die Malerei als entbehrlich gelten." Die schöne Kunst hat vielmehr die Aufgabe, ein Ideales in einer entsprechenden schönen Form zu versinnlichen und vor unsere Anschauung zu bringen. Sie verhält sich also nicht nachahmend in dem oben bezeichneten Sinne, sondern schaffend; sie schafft für ein Ideales die entsprechende schöne Form und führt sie an dem als Darstellungsmittel dienenden Stoffe aus. Darum wurde von den Alten die künstlerische Production mit Recht als ein ποιεῖν, als ein γεννᾷν bezeichnet. Die Kunst darf sich nicht mit der bloßen Nachahmung des Gegebenen begnügen; sie muß idealisiren, sie muß ihren Gebilden eine höhere Schönheit geben, als solche in der gewöhnlichen Wirklichkeit vorkommt. Ein Künstler, der nicht idealisirt, der beim bloßen Copiren des Gegebenen stehen bleibt, erfüllt seine Aufgabe nicht, ist überhaupt kein ächter Künstler.

4. Es kann jedoch der Satz, die Kunst müsse die Natur nachahmen, auch noch in einem anderen Sinne genommen werden. Man kann ihn auch so fassen, daß der Künstler in der Composition und in der Ausführung des Kunstwerkes sich genau an die Gesetze der Natur und der Wirklichkeit überhaupt halten müsse, daß für ihn in der künstlerischen Production genau dieselben Gesetze maßgebend sein müssen, wie sie in der Natur und in der Wirklichkeit überhaupt walten. Da stellt dann das gedachte Gesetz an den Künstler die Forderung, daß er die Gesetze der Natur genau studire, um nicht in Gefahr zu kommen, uns in seiner Kunstschöpfung etwas vor Augen zu führen, was gegen die Gesetze der Natur verstößt, oder wenigstens nicht genau mit ihnen harmonirt.

5. In diesem Sinne nun muß allerdings die „Nachahmung der Natur" als ein Gesetz der schönen Kunst anerkannt werden; der Satz, der Künstler müsse die Natur nachahmen, ist in diesem Sinne unbestreitbar wahr. Denn daß das Kunstwerk nicht gegen die Gesetze der Natur verstoße, daß in ihm diese Gesetze gewahrt seien, das fordert dessen innere Wahrheit, wie wir solches bereits oben nachgewiesen haben [1]). Die „Nachahmung der Natur" in dem bezeichneten Sinne ist also Etwas, was im Interesse der inneren Wahrheit des Kunstwerkes liegt, und von diesem Gesichtspunkte aus ist sie daher für den Künstler Gesetz. Wir dürfen wohl annehmen, daß die Alten, wenn sie die schönen Künste als „nachahmende" Darstellungen bezeichneten, auch nur diesen Gedanken aussprechen wollten. Denn was sie sonst von der schönen Kunst lehrten, würde sich mit der Voraussetzung, daß die Werke der letzteren nur Copien des Gegebenen zu sein bestimmt seien, in keiner Weise vereinbaren lassen.

6. Nach Art eines Corollars fügen wir dem noch Folgendes hinzu: Es wird die Frage aufgeworfen, ob die Natur über der Kunst, oder die Kunst über der Natur stehe. Die Antwort auf diese Frage kann nicht schwierig sein. Die Kunst steht über der Natur, in so fern sie das Natürliche, das empirisch

---

1) Oben §. 54, S. 161, n. 1.

Gegebene, idealisirt, es zu einer höheren Schönheit heranzieht, als es in seiner empirischen Wirklichkeit besitzt. Dagegen steht hinwiederum die Natur über der Kunst in so fern, als letztere das Schöne nur im Bilde darzustellen vermag, während es uns in der Natur, in der objectiven Welt überhaupt in thatsächlicher Wirklichkeit entgegentritt [1]).

Dritter Abschnitt.

Weitere in die allgemeine Kunstlehre einschlägige Materien.

I. Religiöse und profane Kunst.

Obgleich die schöne Kunst in ihrem ganzen Umfange die Verherrlichung Gottes und die religiös-sittliche Hebung und Veredelung der Menschen zum höchsten und letzten Endzwecke hat, so muß doch unterschieden werden zwischen religiöser und profaner Kunst. Es muß daher die Frage sich ergeben, wie sich beide von einander unterscheiden, und welche Grundsätze für die religiöse Kunst einerseits und für die profane andererseits maßgebend seien [2]).

1) In diesem Sinne sagt Lasaulx (a. a. O. S. 310 f.): „Das Schöne der Natur ist eine lebensvollere Schönheit, als das Schöne der Kunst: das Weltgebäude von einer erhabeneren Schönheit, als der schönste von Menschenhänden erbaute Tempel; die wirkliche Sonne schöner als die gemalte; der lebendige Held, der ein Held ist in allen Stücken, vor Allem in seiner Seele, schöner, als der aus Marmor gehauene; ein lebendiges Auge seelenvoller als das schönste gemalte; eine wirkliche Heldenthat schöner, als die schönste Beschreibung derselben; denn Thaten sind größer als Worte."

2) Jungmann behält in seiner Aesthetik zwar die Unterscheidung zwischen religiöser und profaner Kunst bei; aber sie tritt sehr zurück gegen eine andere Unterscheidung, die er überall zur Anwendung bringt, nämlich gegen die Unterscheidung zwischen religiösen, civilen und hedonischen Künsten, von welcher wir schon früher (§. 41, S. 129 f.) gesprochen haben. Unter religiösen Künsten versteht er jene, „welche unmittelbar für die Verherrlichung Gottes oder der Mutter des Herrn oder der Engel und Heiligen thätig sind, sowie überhaupt für die Erbauung der Christenheit und die Förderung des religiösen Lebens." Als civile Künste gelten ihm jene, „deren Leistungen unmittelbar dazu dienen sollen, in der Gesammtheit jenen Geist zu erhalten, und zu fördern, von welchem der Bestand, das Gedeihen und die Blüthe des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt." Hedonische Künste endlich sollen alle jene sein, „welche als ihre eigentliche Bestimmung betrachten, durch ihre Erzeugnisse den Menschen ästhetischen Genuß zu verschaffen" (Aesth. S. 328). Diese Unterscheidung ist nicht blos, wie wir bereits gesehen, eine wissenschaftlich unberechtigte, sondern sie muß auch, wenn man sich auf den Standpunkt Jungmanns stellt, als eine sehr

1. Die religiöse Kunst im Allgemeinen.

§. 59.

1. Was vorerst die religiöse Kunst betrifft, so ist dazu, daß ein Kunstwerk einen religiösen Charakter habe, vor Allem erforderlich, daß dessen Inhalt religiöser Natur, aus dem religiösen Gebiete entnommen sei. Ein Kunstwerk, dessen Inhalt ganz außer dem religiösen Gebiete liegt, und mit diesem Nichts zu schaffen hat, kann keinen religiösen Charakter haben: das ist von selbst einleuchtend. Allein der religiöse Inhalt reicht für den Begriff der religiösen Kunst für sich allein nicht aus. Denn es kann ein Kunstwerk seinen Inhalt aus dem religiösen Gebiete schöpfen und doch profaner Natur sein. In diesem Falle kann man das Kunstwerk höchstens in einem weiteren Sinne als ein religiöses bezeichnen[1]). Um den Begriff der religiösen Kunst im engeren und im eigentlichen Sinne zu bestimmen und abzugrenzen, ist somit noch etwas Anderes erforderlich.

2. Soll im Kunstwerk als eine religiöse Kunstschöpfung im vollen und eigentlichen Sinne dieses Wortes bezeichnet werden können, dann muß es nicht blos einen religiösen Inhalt haben, sondern es muß auch in seiner ganzen Composition und Ausführung direct und unmittelbar den Zweck verfolgen, dem religiösen Cultus und der religiösen Erbauung der Menschen

---

sonderbare erscheinen. Nach Jungmann ist die Schönheit allgemein zu definiren als „die innere Gutheit der Dinge, in so fern diese dem vernünftigen Geiste auf Grund klarer Erkenntniß derselben Gegenstand des Genusses zu sein sich eignen." Es ist also die Fähigkeit, Genuß zu gewähren, das Specificum der Schönheit im Gegensatze zur Gutheit, und darum muß auch alles Schöne in Natur und Kunst geeigenschaftet sein, uns einen Genuß zu bereiten; sonst ist es ja nicht schön. Nun tritt aber hier dieses allgemeine Merkmal alles Schönen in Natur und Kunst mit einem Male als specifisches Merkmal einer besonderen Art der Schönheit auf, jener nämlich, welche uns in den sog. „hedonischen Künsten" entgegentritt. Wie soll man sich das zurechtlegen? Gehören außer den hedonischen auch die religiösen und civilen Künste zu den schönen Künsten, die als solche (nach Jungmann) „in Kraft ihrer Aufgabe es darauf absehen müssen, möglichst schöne Werke zu liefern," dann müssen auch ihre Werke nicht blos dazu geeigenschaftet sein, uns ästhetischen Genuß zu gewähren, sondern der Künstler muß es auch darauf absehen, das Werk so zu gestalten, daß und damit es uns ästhetischen Genuß gewähre; sonst schafft er ja kein „möglichst schönes" Werk, und genügt daher seiner Aufgabe nicht. Entweder also muß man, wie wir schon früher angedeutet haben, die religiösen und civilen Künste von der Liste der schönen Künste streichen, oder man darf die sog. hedonischen Künste nicht durch jenes Merkmal von ihnen unterscheiden, das auch den Werken der religiösen und civilen Künste zukommen muß, wenn sie unter die Categorie der schönen Künste fallen sollen. Da nun Jungmann weder das eine noch das andere thut, so stehen wir hier vor einem Räthsel, das wir nicht zu lösen vermögen.

1) So hat z. B. das Oratorium einen religiösen Inhalt, da dieser aus der heiligen Schrift oder aus der heiligen Geschichte entnommen ist. Dennoch wird es Niemand als ein religiöses Kunstwerk im vollen Sinne dieses Wortes bezeichnen; im Grunde hat es doch einen profanen Charakter.

zu dienen. Der Zweck (Finis operis) ist somit hier das zuletzt Entscheidende. Ist ein künstlerisches Werk dazu bestimmt, daß es unmittelbar und direct dem religiösen Cultus und der religiösen Erbauung diene, und ist es dieser Bestimmung gemäß entworfen und ausgeführt, so daß es wirklich dem gedachten Zwecke dient, dann, aber auch nur dann kann man es als religiöses Kunstwerk im strengen und eigentlichen Sinne bezeichnen.

3. Der Grund hievon ist einleuchtend. Religiös kann nur dasjenige sein, was unmittelbar mit der Religion und mit dem religiösen Leben im Zusammenhange steht. Und das findet wiederum nur dann statt, wenn es unmittelbar und direct dazu bestimmt ist, der Religion und dem religiösen Leben zu dienen. Das gilt also auch von dem Kunstwerke. Verfolgt dieses zunächst und in erster Linie einen Zweck, welcher außer der Religion liegt und in das weltliche Leben einschlägt, so kann und soll ja dieser Zweck immerhin dem höchsten Zwecke, der Verherrlichung Gottes und der sittlichen Veredelung der Menschen untergeordnet sein; aber dadurch erhält das Werk selbst noch keinen eigentlich religiösen Charakter. Denn es ist immer der nächste und unmittelbare Zweck, welcher über die Natur und den specifischen Charakter des Mittels, das zu diesem Zwecke dienen soll, entscheidet.

2. Die christlich-religiöse Kunst im Besonderen.

§. 60.

1. Wenn es sich um die christlich-religiöse Kunst im Besonderen handelt, dann ist dabei in erster Linie im Auge zu behalten, daß der christlich-religiöse Cultus und das christlich-religiöse Leben auf übernatürlichem Grunde beruhen und einen übernatürlichen Charakter haben. Der Mensch ist durch die Erlösung in eine übernatürliche Lebensgemeinschaft mit Gott erhoben, und darum steht der ganze christliche Cultus und das ganze christlich-religiöse Leben auf dem Boden der übernatürlichen Ordnung. Daraus folgt, daß auch die christlich-religiöse Kunst auf diesen Standpunkt sich stellen müsse, wenn sie ihrem Begriffe entsprechen soll. Einen christlich-religiösen Charakter hat also ein Kunstwerk nur dann, wenn es unmittelbar und direct den Zweck verfolgt, dem übernatürlichen christlichen Cultus und der übernatürlich religiösen Erbauung der Menschen zu dienen, und in seiner ganzen Anlage und Ausführung so beschaffen ist, daß es diesen Zweck zu erreichen vollkommen geeigenschaftet ist.

2. Da entsteht nun aber die Frage, was denn dazu gehöre, damit ein Kunstwerk den gedachten Zweck zu erreichen vollkommen geeigenschaftet sei. Die Antwort auf diese Frage liegt nahe. Ohne Zweifel ist ein Kunstwerk nur unter der Bedingung geeigenschaftet, jenen Zweck zu erreichen, daß es in seiner ganzen Composition und Ausführung durchweg den übernatürlich religiösen, den christlichen Geist athmet. Die Trägerin und Vertreterin dieses christlichen Geistes aber ist die Kirche. Folglich muß jedes christlich-religiöse Kunstwerk im kirchlichen Geiste gehalten sein, wenn es das wirklich sein soll, was sein

Name ausdrückt. Wo dieser kirchliche Geist fehlt, wo das Werk diesem Geiste fremd ist, da mag letzteres in anderer Beziehung noch so große Vorzüge haben; aber man wird es nicht als ein christlich-religiöses Kunstwerk bezeichnen können.

3. Darnach bestimmt sich die Aufgabe des Künstlers, der im Dienste der christlich-religiösen Kunst arbeitet. Ihm muß alles daran liegen, daß er seine künstlerischen Conceptionen ganz im kirchlichen Geiste entwirft und zur Ausführung bringt. Und das ist wiederum nur dadurch möglich, daß er für die Gegenstände, die er aus dem christlich-religiösen Gebiete entnimmt, solche schöne Formen schafft, wie sie nach der Auffassung der Kirche denselben entsprechen. Nicht seine eigene subjective Anschauung darf ihm also maßgebend sein, wenn es sich um die künstlerische Darbildung von Personen oder Thatsachen, die der christlich-religiösen Ordnung angehören, handelt, sondern die Auffassung der Kirche ist hier das Entscheidende; dieser muß der Künstler sich ein- und unterordnen, wenn er die schöne Form schafft, in welcher er jene Personen oder Thatsachen zur anschaulichen Darstellung bringen will. Nur unter dieser Bedingung wird das Kunstwerk dazu geeigenschaftet sein, dem christlichen Cultus und der christlich-religiösen Erbauung der Gläubigen zu dienen. Jede Abweichung von diesem Gesetze beeinträchtigt den christlich-religiösen Charakter des Kunstwerkes, oder zerstört ihn gänzlich[1]).

4. Damit nun aber der Künstler dazu befähigt sei, im übernatürlich religiösen, im kirchlichen Geiste zu arbeiten, und damit eine wahre christlich-religiöse Kunstschöpfung zu erzielen, ist wiederum erforderlich, daß er selbst in diesen übernatürlich religiösen, in diesen kirchlichen Geist sich eingelebt hat, und aus diesem Geiste heraus künstlerisch schafft. Der Künstler muß, wenn er die christlich-religiöse Kunst pflegen soll, eine feste christlich-religiöse Ueberzeugung haben, das Feuer des christlichen Glaubens muß sein Inneres durchdringen,

1) Wenn daher z. B. ein Maler einer Madonna in dem Gemälde, das er von ihr entwirft, blos eine schöne Gestalt gibt, so daß sie allerdings als eine schöne, weltliche Jungfrau sich präsentirt, weiter aber Nichts aufweist, was auf ihren höheren Charakter als unbefleckte Jungfrau und Gottesmutter hinweist, oder wenn er in der Ausführung der Gestalt nicht die Schranken weiblicher Züchtigkeit auf das Gewissenhafteste respectirt: dann mag das Gemälde allerdings sehr schön sein, aber es ist nicht im kirchlichen Geiste gehalten; die schöne Form entspricht nicht der Auffassung der Kirche von der heiligen Jungfrau; das Gemälde ist daher durchaus nicht geeigenschaftet, dem christlichen Cultus und der christlich religiösen Erbauung der Gläubigen zu dienen. Es ist kein christlich-religiöses Kunstwerk. Oder wenn der Tonkünstler in der musikalischen Composition einer „Messe“ Motive aus der profanen Musik zur Anwendung bringt, und nach musikalischen Effecten hascht, die wohl allerdings in der profanen, aber nicht in der religiösen Tonkunst am Platze sind: dann mag allerdings die „Messe“ allen Anforderungen der Tonkunst entsprechen, und als musikalisches Werk sehr schön sein; aber sie ist nicht im kirchlichen Geiste gehalten, die schöne Form entspricht nicht dem Geiste der Kirche, und dem Ernste des christlichen Cultus, steht vielmehr damit sogar im Widerspruch; die „Messe“ ist daher kein christlich-religiöses Kunstwerk, sie mag in den Concertsaal passen; für den christlich-religiösen Cultus aber eignet sie sich nicht; sie dient auch nicht zur christlich-religiösen Erbauung der Gläubigen.

und nach diesem Glauben muß sich dann auch sein Leben gestalten; er muß ein reines Herz und einen gediegenen sittlichen Charakter haben. Anders geht es nicht. Wer gleichgiltig ist gegen den christlichen Glauben, ihm etwa gar skeptisch oder negirend gegenüber steht, oder in wessen Herz nicht die reine Liebe zum Guten, sondern Leidenschaft und Sünde herrscht: wie soll der in seiner künstlerischen Thätigkeit dem kirchlichen Geiste sich anschmiegen, und aus diesem Geiste heraus arbeiten! Dazu fehlt ihm nicht weniger als Alles. Nur der christlich gesinnte und christlich lebende Künstler wird auch christlich arbeiten; ihm wird seine künstlerische Thätigkeit, so weit sie sich auf christlich-religiöse Kunstschöpfungen erstreckt, als eine Art Gottesdienst erscheinen, nach dem Beispiele des Fra Angeliko, der nie den Pinsel ergriff, ohne vorher zu beten und der das Malen als ein „Umgehen mit dem Heilande" bezeichnete.

5. Aus diesem kirchlichen Geiste ist die christlich-religiöse Kunst von Anfang an herausgeboren worden, und hat dann im Laufe der christlichen Jahrhunderte eine glänzende Entwickelung genommen. Das antike Heidenthum hatte gleichfalls seine religiöse Kunst; aber diese kann mit der christlich-religiösen Kunst nicht blos nicht auf gleiche Stufe gestellt werden, sondern sie bleibt vielmehr so weit hinter dieser zurück, daß sie mit ihr gar nicht in Vergleich kommen kann. Und darin liegt Nichts Auffälliges. Es ist vielmehr diese Erscheinung in der Natur der Sache selbst begründet. Denn:

a) Für's Erste bieten sich in der geoffenbarten christlichen Religion und in der Geschichte der christlichen Heilsökonomie, sowie in der Geschichte der christlichen Kirche Personen und Thatsachen von so hoher Idealität zur künstlerischen Darstellung dar, daß jene Personen und Thatsachen, welche in den heidnischen Religionen als Vorwurf der Kunst dienen konnten, daran nicht im Entferntesten hinanreichen. Wie unendlich hoch steht der Gottmensch, der Erlöser, Christus Jesus, über all jenen rein menschlichen Größen der polytheistischen Religionsanschauung, an welche die heidnische Kunst gewiesen war! Welch hohe Idealität repräsentiren die unbefleckte, jungfräuliche Mutter des Herrn und die Heiligen, die aus dem christlichen Geiste heraus die Höhen ethischer Vollkommenheit erstiegen haben! Was bedeuten die idealen Gesichtspunkte, unter welchen uns die Thatsachen des Mythus oder der Volksgeschichte, die der heidnischen Kunst zu Gebote standen, erscheinen, gegenüber der hohen Idealität jener großen Thatsachen, in welchen die Erlösung der Welt sich vollzogen hat!

b) Für's Zweite waltet in der christlich-religiösen Kunst der übernatürlich religiöse Geist, und kommt in deren Werken das übernatürlich religiöse Leben zur Offenbarung, während die heidnisch-religiöse Kunst über das Natürliche nicht hinauskommt. Mit anderen Worten: Die heidnisch-religiöse Kunst konnte es in ihren Kunstschöpfungen immer nur auf die natürliche Schönheit absehen, weil sie eben nicht in der übernatürlichen Ordnung stand. Die christlich-religiöse Kunst dagegen, weil dem übernatürlichen religiösen Cultus und dem übernatürlich religiösen Leben dienend, sieht es in ihren Kunstschöpfungen auf die übernatürliche Schönheit ab, sucht über ihre Werke den Glanz

übernatürlicher Schönheit auszugießen. Und die übernatürliche Schönheit steht ja ungleich höher, als die natürliche[1]).

c) Eben darum überragen denn auch die Ideale der christlich-religiösen fast unermeßlich die der heidnischen Kunst. Die Idealbildung verdankt dem Christenthum einen Aufschwung, der die antik heidnische Idealbildung weit hinter sich läßt. Die heidnischen Götterideale repräsentirten Menschen, welche durch natürliche Schönheit, Erhabenheit oder Anmuth sich auszeichneten, und in dieser Beziehung hat allerdings die griechische Kunst in ihren Götterbildern und Götterstatuen das Höchste geleistet. Aber die Ideale in der christlich-religiösen Kunst repräsentiren Gestalten von nicht mehr blos natürlicher, sondern von übernatürlicher Schönheit, von übernatürlicher Erhabenheit, Würde oder Anmuth. Und so hoch daher das Uebernatürliche über dem blos Natürlichen steht, so hoch erheben sich auch die christlichen Ideale über die antik heidnischen. Die christlichen Ideale, wie sie uns die christliche Kunst in den Gestalten des Gottmenschen, seiner unbefleckten jungfräulichen Mutter und der Heiligen vorführt, strahlen in einer Schönheit, welche etwas Himmlisches in sich trägt, so daß wir in diesen Gestalten Erscheinungen aus einer höheren Welt zu sehen glauben, die zu uns hernieder gestiegen sind, um uns zu sich emporzuheben. Die heidnischen Götterideale lassen uns gewissermaßen auf der Erde stehen; sie repräsentiren ja nur schöne Erdenmenschen. Die christlichen Ideale dagegen ziehen uns von den Niederungen des irdischen Lebens empor in die Atmosphäre des Himmelreiches (Regnum coelorum), dem sie angehören, und von welchem sie gewissermaßen zu uns herniederstrahlen.

So mußte also aus all diesen Gründen die christlich-religiöse Kunst auf eine wesentlich höhere Stufe sich erheben, als sie die heidnisch-religiöse Kunst eingenommen hatte.

6. Um den hohen Vorzug der christlich-religiösen vor der heidnisch-religiösen Kunst zu erkennen und gebührend zu würdigen, ist freilich erforderlich, daß man die Werke der ersteren auch mit dem Auge des Glaubens betrachtet, daß man dem christlichen Geiste, der aus ihnen hervorleuchtet, auch mit christlichem Geiste und mit christlicher Gesinnung entgegen kommt. Hier gilt in Wahrheit das Wort: „Gleiches kann nur durch Gleiches erkannt werden.“ Wer außer der Atmosphäre des christlichen Geistes steht, wer sich in diesen nicht hineingelebt hat, oder wer gar den hohen christlichen Ideen und Geheimnissen skeptisch oder ungläubig gegenüber steht, der vermag auch die hohe, übernatürliche Schönheit der christlich-religiösen Kunstwerke nicht zu erkennen und gebührend zu würdigen. Ihm wird dann freilich die antike religiöse Kunst mit ihrer glänzenden Formvollendung über die christlich-religiöse Kunst gehen; die natürliche Schönheit, die in den Werken jener ihm gegenüber tritt, wird ihn mehr anziehen, als die übernatürlich schönen Gestalten der letzteren, die er ja nicht versteht. Allein sein Urtheil kann für die Aesthetik nicht ausschlaggebend sein.

---

1) Vgl. oben §. 28, S. 84 ff.

7. Daraus, daß die christlich-religiöse Kunst auf einer wesentlich höheren Stufe steht, als die antik-heidnische, erklärt es sich denn auch weiter, daß die antik-heidnischen Kunstformen, auch jene, deren sich die religiöse Kunst bediente, für die nachmalige christlich-religiöse Kunst zum großen Theil nicht mehr paßten. Es waltete eben in der christlich-religiösen Kunst ein übernatürlicher Geist, und dieser ließ sich in jene antik-heidnischen Kunstformen, weil sie auf dem natürlichen Boden erwachsen waren, zumeist nicht mehr einzwängen. Die christlich-religiöse Kunst war daher darauf angewiesen, sich neue Kunstformen zu schaffen, geeignet, ihren hohen, übernatürlichen Inhalt zum Ausdruck zu bringen. Und das geschah denn auch. Die christlich-religiöse Kunst hat sich, je mehr sie emporstrebte, und je größere Ausbildung sie gewann, nach allen Seiten hin von den antik-heidnischen Kunstformen zu emancipiren gesucht, und ist dadurch, nicht blos was ihren Inhalt und ihren Geist, sondern auch was die Kunstformen betrifft, eine ganz neue Kunst geworden.

8. Allerdings hat es eine Zeit gegeben, in welcher die Künstler jene antik-heidnischen Kunstformen wieder in die christlich-religiöse Kunst einführten, unter Abweisung derjenigen, die aus dem christlichen Geiste sich herausgebildet hatten. Es war das die Zeit der Renaissance. Aber man muß das als ein verfehltes Unternehmen bezeichnen. Der christliche Geist ließ sich in jene antiken Formen nicht hineinbannen, weil sie ihm nicht entsprachen; und so kam es, daß dieser christliche Geist zuletzt mehr oder weniger aus der religiösen Kunst entschwand. Die religiöse Kunst verfiel in einen gewissen Naturalismus, und ihre Schöpfungen waren in Folge dessen entweder gar nicht mehr, oder doch wenigstens nur in geringem Grade geeigenschaftet, dem christlich-religiösen Cultus und der übernatürlich religiösen Erbauung der Gläubigen zu dienen. Die religiöse Kunst profanirte sich, und verlor dadurch ihren hohen Werth und ihre hohe Bedeutung. Glücklicherweise ist diese falsche Richtung heut zu Tage überall im Verschwinden begriffen.

3. Die profane Kunst.

§. 61.

1. An die religiöse schließt sich dann die profane Kunst an. Ein Kunstwerk ist ein profanes, wenn es direct und unmittelbar dazu bestimmt ist, einem Zwecke, der außer dem religiösen Gebiete liegt, zu dienen, und dieser Bestimmung gemäß entworfen und ausgeführt ist. Zumeist ist dann auch der Inhalt des profanen Kunstwerkes aus dem weltlichen Gebiete entnommen. Möglicherweise kann er jedoch auf religiösem Gebiete liegen; aber dann wird dieser Inhalt für einen weltlichen Zweck verarbeitet, und das Kunstwerk ist und bleibt doch stets ein profanes[1]). Die Zwecke, denen die profane Kunst

1) Wir verweisen auf das, was oben (S. 171, Note 1) über das Oratorium gesagt worden ist.

dient, können von verschiedener Art sein, und darnach ist auch die profane Kunst vielgestaltig.

2. Es ist selbstverständlich, daß auch die profane Kunst, möge sie was immer für einen Zweck verfolgen, ihrer Natur nach auf den letzten und höchsten Endzweck aller Kunst hingeordnet ist. Und ebenso kann es keinem Zweifel unterliegen, daß auch die profane Kunst von der sittlichen Ordnung nicht losgelöst sein könne, daß vielmehr auch sie den ethischen Gesetzen sich fügen, und daß daher ihre Werke im sittlichen Geiste gehalten sein müssen. Es ist ja das ein wesentliches Gesetz der Kunst überhaupt, folglich gilt es auch für die profane Kunst. Es muß jedoch dieses hier noch eigens betont werden, weil gerade bei der profanen Kunst dem Künstler ganz besonders die Versuchung sich nahe legt, von den strengen Forderungen der Sittlichkeit hin und wieder abzusehen. Auch die profane Kunst darf daher nicht dazu herabgewürdigt werden, daß sie sich blos an die Sinnlichkeit wendet und im Sinnenkitzel sich gefällt. Damit wäre ihr Verfall besiegelt.

3. Damit aber der Künstler fähig sei, diese Gefahr zu vermeiden, und die profane Kunst auf der Höhe ihrer Idee zu erhalten, stellt auch diese profane Kunst an ihn die Anforderung, daß er jenen sittlichen Ernst und jene sittliche Festigkeit besitze, die ihn emporhebt über die entnervenden Fluktuationen der Sinnlichkeit und all seiner Thätigkeit ein sittliches Ziel und einen sittlichen Inhalt gibt. Ein unsittlicher Mensch mag immerhin profane Kunstwerke produciren, welche, was die Schönheit der Form betrifft, mustergiltig sind. Aber seine eigene sittliche Verkehrtheit wird doch stets mehr oder weniger auch auf seine Kunstschöpfungen sich hinüberspielen, und in ihnen jenen edlen sittlichen Geist tödten, dessen auch ein profanes Kunstwerk nimmermehr entbehren darf.

4. Wie wir oben gesehen[1]), bezeugt die Geschichte, daß die schöne Kunst überall zuerst den religiösen Charakter hatte, also als religiöse Kunst aufgetreten ist und sich entwickelt hat; die profane Kunst hat sich immer erst später ausgebildet. Die religiöse Kunst steht auch weit *höher*, als die profane, wie das Religiöse überhaupt höher steht, als das Weltliche. Deshalb ist denn auch die Wirkung eines religiösen Kunstwerkes auf das Gemüth immer eine größere, als die eines profanen, vorausgesetzt, daß ein Mensch noch nicht dem religiösen Scepticismus oder der Blasirtheit anheimgefallen ist. Ein religiöses Kunstwerk ergreift denjenigen, welcher in dessen Betrachtung sich vertieft, immer viel mächtiger, als ein profanes; das Wohlgefallen an dem letzteren schwebt gewissermaßen blos auf der Oberfläche des Gemüthes, während das Wohlgefallen an dem ersteren das Gemüth in seiner ganzen Tiefe ergreift und in Anspruch nimmt.

5. Das also sind die Grundsätze, welche für die religiöse und profane Kunst maßgebend sind. Nun bleibt uns noch ein letzter Gegenstand zur Erörterung übrig. Es ist das der sog. ästhetische *Geschmack*. Er steht mit

1) Oben §. 52, S. 158 ff.

der schönen Kunst im innigsten Zusammenhange, und muß daher auch in Verbindung mit dieser zur Sprache kommen.

II. Der Geschmack.

1. Der Geschmack im Allgemeinen.

§. 62.

1. Ein Kunstwerk können wir, wenn wir es vom ästhetischen Standpunkte aus betrachten, für schön, für nicht schön, ja sogar für häßlich befinden. Halten wir es für schön, so gefällt es uns, halten wir es nicht für schön, so läßt es uns gleichgiltig; halten wir es für häßlich, so mißfällt es uns. Darnach bestimmt sich denn auch unser ästhetisches Urtheil darüber. Halten wir es für schön und gefällt es uns, dann bezeichnen wir es auch als schön, legen ihm in unserem Urtheile das Prädicat der Schönheit bei; halten wir es nicht für schön und läßt es uns gleichgiltig, dann sagen wir auch, es sei nicht schön; halten wir es endlich für häßlich und mißfällt es uns, dann nennen wir es auch häßlich, legen ihm das Prädicat der Häßlichkeit bei.

2. Daß und in wie weit wir nun aber ein Kunstwerk für schön, nicht schön oder häßlich befinden, daß und in wie weit es uns gefällt, nicht gefällt oder mißfällt, und wie demgemäß unser ästhetisches Urtheil darüber sich gestaltet: das hängt nicht immer von der Beschaffenheit des Kunstwerkes selbst ab, sondern vielfach von einer gewissen geistigen Verfassung, in welcher wir uns befinden, und mit welcher wir an die Betrachtung des Kunstwerkes herantreten. Je nachdem ein Mensch in dieser oder in jener geistigen Verfassung sich befindet, kann auch die ästhetische Wirkung, welche das Kunstwerk auf ihn ausübt, eine verschiedene sein. Sie kann eine solche sein, welche der ästhetischen Beschaffenheit des Kunstwerkes vollkommen entspricht. Sie kann aber auch durch jene subjective, geistige Verfassung des Beschauers modificirt und sogar alterirt werden, und so kann es kommen, daß man etwas für schön hält und Wohlgefallen daran findet, was doch in Wahrheit nicht schön ist, und umgekehrt, oder daß man Etwas nicht für schön, sogar für häßlich befindet, was doch in Wahrheit schön ist, und umgekehrt. So ist dann jene innere geistige Verfassung wie ein gefärbter Spiegel, dessen Farbe auch der Gegenstand annimmt, der sich in ihm abspiegelt.

3. Diese innere geistige Verfassung nun, welche in solcher Weise mitbestimmend sich verhält dazu, daß wir ein Kunstwerk für schön, nicht schön oder häßlich halten, daß es uns gefällt, nicht gefällt oder mißfällt, und nach welcher sich dann auch unser ästhetisches Urtheil über das Werk richtet, nennt man ästhetischen Geschmack. Es ist für diese Bezeichnung offenbar die Analogie des Geschmacksinnes maßgebend. Der Geschmacksinn befindet ja gleichfalls eine Speise als wohl- oder übelschmeckend, und indem er im ersten Falle eine angenehme, und im letzteren eine unangenehme Empfindung daraus schöpft, beurtheilt er hienach die Speise entweder als gut oder als schlecht. Es ist

also der Geschmack nicht etwa als ein eigenes psychisches Vermögen aufzufassen; er ist nur eine bestimmte geistige Verfassung oder Disposition, mit welcher wir an die Betrachtung des Kunstwerkes herantreten.

4. In Bezug auf diesen ästhetischen Geschmack nun werden verschiedene Unterscheidungen gemacht. Es wird unterschieden:

a) Der gute oder richtige und der schlechte oder falsche Geschmack. Ein guter oder richtiger Geschmack ist demjenigen zuzuschreiben, der in einer solchen geistigen Verfassung sich befindet, daß er nur ein wahrhaft schönes Kunstwerk als schön befindet, nur an einem solchen Wohlgefallen hat, und daher auch nur ein solches Kunstwerk als schön anerkennt. Einen schlechten oder falschen Geschmack dagegen hat derjenige, welcher in einer derartigen geistigen Verfassung sich befindet, daß er solches für schön hält und daran Gefallen findet, was in Wahrheit nicht schön ist, oder umgekehrt.

b) Der feine und der derbe Geschmack. Durch feinen Geschmack zeichnet sich derjenige aus, welcher nur jenes Kunstwerk für schön hält und daran Gefallen findet, das einerseits durchgehends edel und ideal gehalten ist, und andererseits in allen seinen Details sorgfältig ausgeführt ist. Ein feiner Geschmack entdeckt daher in der Ausführung auch solche kleinere Fehler, welche Anderen ganz entgehen. Einen derben Geschmack dagegen hat derjenige, welcher nur das für schön befindet und daran Wohlgefallen findet, was die Sinne auf eine starke Art reizt, weshalb ein solcher derber Geschmack besonders dem niedrig Komischen zugeneigt ist.

c) Der vielseitige und der einseitige Geschmack. Durch einen vielseitigen Geschmack zeichnet sich derjenige aus, welcher in vielen und verschiedenen Gebieten und Richtungen der Kunst in so ferne zu Hause ist, als er überall das wahrhaft Schöne in den bezüglichen Kunstwerken zu erkennen, von dem Nichtschönen zu unterscheiden, und demgemäß auch ein richtiges ästhetisches Urtheil darüber abzugeben vermag. Einseitig dagegen ist der Geschmack desjenigen, welcher blos auf das eine oder das andere Gebiet, auf die eine oder die andere Kunstrichtung sich geworfen hat, und diese ungerechter Weise und ungebührlich vor anderen in seinem ästhetischen Urtheile bevorzugt.

2. Verschiedenheit des Geschmackes und der Geschmacksurtheile.

§. 63.

1. Aus dem, was bisher über den ästhetischen Geschmack ausgeführt worden, ist ersichtlich, daß der Geschmack in verschiedenen Menschen verschieden geartet sein könne. Und er ist es auch. Verschiedene Menschen haben verschiedenen Geschmack und darnach ist auch das ästhetische Urtheil über ein und dasselbe Kunstwerk bei verschiedenen Menschen verschieden. Der eine hält ein Kunstwerk für schön und findet daran Gefallen, während der Andere nichts Schönes daran findet, und daher an ihm auch kein Wohlgefallen hat. Dem Einen entgehen an einem Kunstwerke die Fehler, an denen es leidet; er preist es daher als schön; während der Andere für diese Fehler einen feinen Sinn

hat, und daher das Kunstwerk ganz anders beurtheilt. Diese Verschiedenheit des Geschmackes und der Geschmacksurtheile hat Anlaß gegeben zu dem bekannten Sprichworte: »De gustibus non est disputandum« — „über den Geschmack läßt sich nicht streiten.“

2. Worin liegt nun der Grund dieser Verschiedenheit? Offenbar kann er nicht darin liegen, daß es etwa für die Schönheit und für die Kunst gar keine objectiven und unabänderlichen Gesetze gäbe, an die das ästhetische Urtheil sich halten könnte und zu halten hätte. Daß es solche Gesetze gebe, haben wir in unseren bisherigen Erörterungen hinreichend erwiesen. Und in der That, wollte man annehmen, daß es solche Gesetze nicht gebe, dann wäre damit gesagt, daß es immer nur von der Subjectivität der Einzelnen abhänge, ob etwas schön oder nicht schön zu nennen sei; es gäbe weder in der Natur, noch in der Kunst etwas objectiv Schönes; schön wäre immer nur das, was der Einzelne für schön hält; nicht an sich, sondern nur für uns wäre Etwas schön. Damit würde sich aber der ganze Begriff der Schönheit sowohl, als auch der schönen Kunst verflüchtigen; Alles würde sich in der puren Subjectivität auflösen.

3. Die Verschiedenheit des Geschmackes und der Geschmacksurtheile muß also auf andere Ursachen zurückgeführt werden. Und fragen wir, welches diese Ursachen seien, so ist hierüber im Allgemeinen Folgendes festzustellen:

a) Der Grund der Vielheit und Verschiedenheit des Geschmackes und der Geschmacksurtheile liegt in erster Linie darin, daß nicht Alle eine klare Erkenntniß und ein hinreichendes Verständniß der Gesetze der Schönheit überhaupt und der schönen Kunst im Besonderen besitzen. Würden Alle diese Gesetze gleicherweise erkennen und verstehen, dann könnte nicht dem Einen dieses, dem Andern jenes gefallen; das ästhetische Wohlgefallen könnte dann bei Allen nur dann eintreten, wenn ihnen ein solches Werk der Kunst vor die Seele träte, in welchem die gedachten Gesetze vollkommen und sämmtlich zur Geltung gebracht sind. Es müßte folglich dann auch das Geschmacksurtheil bei Allen das gleiche sein. Aber jene Gesetze sind vielen Menschen theils völlig unbekannt, theils haben sie kein hinreichend tiefes und klares Verständniß davon. Und so kommt es, daß sie selbe auch nicht auf das Kunstwerk anwenden können, um darnach dessen Schönheit oder Nichtschönheit zu beurtheilen. Ihr Geschmack ist daher ohne Regel und Gesetz. Und so kann es nicht anders kommen, als daß sie auch in ihrem Urtheile über Werke der Kunst ohne Norm sind, und daher Verschiedene je nach ihrer subjectiven Verfassung oder Disposition verschieden über solche Werke urtheilen.

b) Das ist aber noch nicht Alles. Der Geschmack ist fernerhin in den Einzelnen gar verschiedenen Einflüssen ausgesetzt, welche bestimmend und alterirend auf ihn, und somit auch auf das durch ihn bedingte ästhetische Urtheil einwirken. Vor Allem ist der Geschmack beeinflußt durch die Stimmung des Gemüthes. „Wenn Etwas mit den Neigungen unseres Gemüthes übereinstimmt, da übersehen wir etwaige Mängel sehr leicht; alle Vorzüge dagegen erscheinen uns in potenzirter Vollendung und in schönerem Lichte; es zieht da-

her unser Wohlgefallen auf sich, obgleich es selbes nicht, oder doch nicht in so hohem Grade verdient, als wir es ihm entgegenbringen. Sind wir dagegen gegen eine Sache eingenommen, so reichen oft die stärksten Gründe nicht hin, sie uns zu empfehlen, und uns zu bestimmen, ihre Vorzüge anzuerkennen." Sie mißfällt uns trotz alledem. Das lehrt die Erfahrung allgemein, und es bewahrheitet sich auch in dem Falle, wenn es sich um Werke der schönen Kunst handelt. Und so wird denn durch diesen Einfluß unserer Gemüthsstimmung gar vielfach der Geschmack gefälscht, und das Geschmacksurtheil auf die unrichtige Fährte geführt. Auch das ist also in Anschlag zu bringen, wenn es sich um die Erklärung der Verschiedenheit des Geschmackes und der Geschmacksurtheile bei verschiedenen Menschen handelt.

c) Endlich ist die Art und Weise, wie der Geschmack in einem Menschen sich gestaltet, auch abhängig von dem ganzen sittlichen Charakter desselben, von dem Stande seiner intellectuellen Bildung, und von der Art und Richtung der Erziehung, welche er genossen. Der Geschmack ist ferner influenzirt durch das Naturell und Temperament des Menschen, durch Alter und Geschlecht, durch die Nationalität und den Volkscharakter, durch die Umgebung, in welcher der Mensch lebt und durch die mannigfaltigen Einwirkungen, welche diese auf ihn ausübt, durch dessen Lebensweise und Beschäftigung, durch die Mode u. dgl. So wirken eine Menge von Ursachen zusammen, um den Geschmack der Einzelnen in der verschiedensten Weise zu modificiren, ihm die verschiedensten Richtungen zu geben. Und daraus erklärt sich dann ganz von selbst jenes weite Auseinandergehen der Geschmacksurtheile bei verschiedenen Menschen, wie es uns thatsächlich vor Augen tritt.

3. Bildung des Geschmackes.

§. 64.

1. Daraus folgt, daß der Geschmack, wenn er unser ästhetisches Urtheil nicht irre führen soll, gebildet werden müsse. Nur durch eine zweckentsprechende ästhetische Bildung kann der Mensch dazu gebracht werden, daß er nur das für schön befindet, nur an demjenigen ästhetisches Wohlgefallen findet, was wirklich und wahrhaft schön ist; nur durch solche ästhetische Bildung kann der Geschmack gegen jene fremdartigen Einflüsse sicher gestellt werden, welche dazu geeigenschaftet sind, ihn zu alteriren oder zu fälschen. Wie Unterricht und Bildung nothwendig sind, um das Urtheil des Menschen im Gebiete des Wahren und Guten zu schärfen, und überall auf die richtige Fährte zu leiten, so muß auch der Geschmack gebildet werden, wenn das ästhetische Urtheil überall das Rechte treffen soll. Es kann allerdings auch ein ungebildeter Geschmack hin und wieder zu einem ganz richtigen ästhetischen Urtheile führen; denn die Empfänglichkeit für das wahrhaft Schöne ist ja doch in jedem Menschen da. Aber eine allseitige Richtigkeit und Sicherheit des ästhetischen Urtheils läßt sich nur erzielen durch Bildung des Geschmackes.

2. Diese Bildung des Geschmackes wird aber erzielt einerseits durch das Studium der Gesetze der Schönheit überhaupt und der schönen Kunst im Besonderen, und andererseits durch die Uebung der ästhetischen Urtheilskraft nach der Norm dieser Gesetze. Wie der Mensch richtig denken lernt durch das Studium der Gesetze des Denkens und durch Uebung des Denkens nach der Norm dieser Gesetze, so kann er sich auch einen richtigen und sicheren ästhetischen Geschmack nur dadurch verschaffen, daß er sich mit den Gesetzen der Schönheit überhaupt und der schönen Kunst im Besonderen vertraut macht, daß er dann diese Gesetze auf die Werke der Kunst anwendet, und in dieser Anwendung sich fortwährend übt. Nur dadurch kommt er zuletzt dazu, daß er nur jene Werke der Kunst für schön hält, nur an jenen Wohlgefallen findet, welche jenen Gesetzen conform sind, und daher als wahrhaft schön sich darstellen. Nur dadurch kann ferner der Geschmack jenen fremden Einflüssen, welche ihn zu alteriren und zu fälschen geeigenschaftet sind, möglichst entrückt und gegen die Gefahr sicher gestellt werden, daß er durch sie auf falsche Wege geleitet werde.

3. Diese Bildung des Geschmackes ist daher für jeden, der auf dem Gebiete der schönen Kunst sich orientiren und eine richtige und gerechte Beurtheilung der verschiedenen Kunstschöpfungen sich ermöglichen will, unumgänglich nothwendig. Ganz besonders aber ist die Bildung des Geschmackes erforderlich für den Künstler selbst. Denn wie soll dieser in seiner künstlerischen Conception eine wahre und wirkliche Schönheit erzielen, wie soll er ein ästhetisches Ideal schaffen, wie soll er die Gesetze des Schönen und der schönen Kunst in seinen Werken nach allen Seiten hin zur Geltung bringen, wenn sein Geschmack nicht gebildet ist, wenn er Wohlgefallen an solchem findet, was von jenen Gesetzen abweicht, und darnach sein ästhetisches Urtheil bestimmt! Gerade dem Künstler muß Alles daran liegen, daß sein Geschmack und sein dadurch bedingtes ästhetisches Urtheil durch die unabänderlichen Gesetze der Schönheit und der schönen Kunst geregelt und gegen Verirrungen gesichert sei; denn nur unter dieser Bedingung ist er befähigt, ein wahrhaft schönes Kunstwerk zu schaffen. Ein Künstler, dessen Geschmack ungebildet oder verbildet ist, wird nie etwas Rechtes zu Stande bringen.

4. Thatsächlich wird freilich die Geschmacksbildung bei der großen Mehrzahl der Menschen von Jugend auf in den Hintergrund gestellt oder ganz unterlassen. Die Erziehung und der Unterricht haben schon vollauf damit zu thun, um dem jugendlichen Geiste in Rücksicht auf die Wahrheiten der ethischen, religiösen und metaphysischen Ordnung die angemessene Ausbildung zu geben: kein Wunder, wenn die Bildung des ästhetischen Geschmackes zurücktreten muß. Und daher die Thatsache, daß der Geschmack bei verschiedenen Menschen so verschieden ist. Wenn es mithin heißt: „Ueber den Geschmack läßt sich nicht streiten," so kann damit kein Princip ausgesprochen sein, in dem Sinne nämlich, daß es für den Geschmack kein Gesetz und keine Regel gebe, — es kann vielmehr damit nur gesagt sein, daß thatsächlich in Folge Mangels erforderlicher Geschmacksbildung bei der großen Mehrzahl der Menschen, die Geschmacksurtheile bei ihnen in der verschiedensten Weise sich gestalten, und zwar

bis zu dem Grade, daß es den Anschein hat, als gäbe es gar keine festen und allgemeinen Gesetze für jene Geschmacksurtheile.

5. Mit Vorstehendem sind alle jene Punkte erledigt, welche die schöne Kunst im Allgemeinen betreffen. Es erübrigt nun noch, daß wir die besonderen Kunstarten, in welche die schöne Kunst sich verzweigt, auseinander scheiden, um dann auf diese Kunstarten im Besonderen übergehen zu können.

III. Ausscheidung der Arten der schönen Kunst.

§. 65.

1. Wenn es sich um die Ausscheidung der Arten der schönen Kunst handelt, so treten uns diese letzteren allerdings schon in der Wirklichkeit und in der Geschichte in genauer Abgrenzung gegenüber, und könnten wir daher die Ausscheidung einfach aus dieser entnehmen. Aber die Aesthetik als Wissenschaft darf sich nicht damit begnügen, thatsächlich Gegebenes einfach hinzunehmen; sie hat die verschiedenen Kunstarten wissenschaftlich auszuscheiden, und hat daher die Aufgabe, nach einem Eintheilungsgrunde sich umzusehen, um dann von diesem aus a priori die gedachte Ausscheidung zu bewerkstelligen. Dabei ist es selbstverständlich, daß dieser Eintheilungsgrund dieselben Kunstarten ergeben müsse, wie sie thatsächlich in der Wirklichkeit und Geschichte vorliegen; denn es handelt sich eigentlich doch nur darum, das Thatsächliche und Geschichtliche wissenschaftlich zu erklären und zu begründen.

2. Dieser Eintheilungsgrund nun ist gegeben in dem Darstellungsmittel, dessen sich die verschiedenen Künste bedienen. Mit anderen Worten: Für die Ausscheidung der verschiedenen Arten der schönen Kunst ist maßgebend die Verschiedenheit des Darstellungsmittels, d. i. des Substrates, welchem die künstlerische Conception, das dem Künstler vorschwebende Ideal eingebildet wird, um in die Erscheinung zu treten und sich uns zur Anschauung zu bringen. Je nach der specifischen Verschiedenheit der Darstellungsmittel unterscheiden sich auch die bezüglichen Künste specifisch von einander. Der Inhalt der künstlerischen Conception muß bei dieser Ausscheidung der verschiedenen Kunstarten ganz außer Anschlag bleiben, denn diesen können Kunstwerke, welche verschiedenen Kunstarten angehören, in vielen Fällen miteinander gemein haben.

3. Die Darstellungsmittel aber, welche der schönen Kunst zu Gebote stehen, sind nicht mehr und nicht weniger als drei. Als Darstellungsmittel kann nämlich gebraucht werden entweder ein aus der äußeren Natur entnommener Stoff, oder der Ton, oder das Wort. Demgemäß sind denn auch nicht mehr und nicht weniger als drei Arten der schönen Kunst auszuscheiden: Die bildende Kunst, die Tonkunst (Musik) und die Dichtkunst (Poesie).

a) Die bildende Kunst hat zum Darstellungsmittel einen aus der äußeren Natur entnommenen Stoff, und schafft daher Werke, welche in fest fixirten räumlichen Umrissen uns entgegentreten.

b) Die Tonkunst hat zum Darstellungsmittel den Ton, und schafft daher Werke, welche in einem geregelten Nach- und Nebeneinander von Tönen uns vor die Seele treten.

c) Die Dichtkunst endlich hat zum Darstellungsmittel das Wort oder die Sprache, und schafft daher Werke, welche in sprachlicher Darstellungsform vor unseren Geist treten.

4. Vergleicht man nun diese drei Arten der schönen Kunst miteinander, so ist in jeder derselben der ganze und volle Begriff der schönen Kunst realisirt, und von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet stehen sie daher miteinander auf ganz gleicher Stufe. Andererseits kann aber doch auch wiederum nicht geleugnet werden, daß in der Reihe der gedachten drei Künste eine gewisse Rangordnung zu Tage tritt, und zwar mit Rücksicht auf die Rangordnung der bezüglichen Darstellungsmittel. Das Darstellungsmittel der bildenden Kunst steht nämlich, da es aus der äußeren Natur entnommen ist, dem Ideale, dessen Träger es werden soll, nicht so nahe, wie das Darstellungsmittel der Tonkunst; denn der Ton steht schon in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Gemüthsleben des Menschen. Am vollkommensten aber schmiegt sich dem Ideale an das Darstellungsmittel der Dichtkunst, das Wort, da das Wort der unmittelbare Ausdruck des Gedankens ist.

5. Nach dieser Rangordnung der Darstellungsmittel werden wir daher auch die drei Arten der schönen Kunst zu einander rangiren müssen. Auf unterster Stufe steht demnach die bildende Kunst; auf sie folgt dann die Tonkunst, und über diese setzt sich endlich wiederum die Dichkunst auf. Nicht als ob nicht in jeder Kunstart das Höchste geleistet werden könnte; die Rangordnung bestimmt sich nur nach dem allgemeinen Charakter der drei Kunstarten, wie dieser wiederum bedingt ist durch die Darstellungsmittel, deren sie sich bedienen.

6. Jungmann rechnet (mit Kant) auch die Beredsamkeit, die oratorische Kunst zu den schönen Künsten. Da er einen allgemeinen, generischen Begriff der schönen Kunst nicht für möglich hält, und daher in der Definition der besonderen schönen Künste an kein Genus proximum gebunden ist, so kann er allerdings auch die oratorische Kunst den schönen Künsten beizählen. Ja er könnte aus dem gleichen Grunde noch gar manche andere Künste zu den schönen Künsten rechnen. Die Auswahl ist ja, unter der Voraussetzung, daß in einem generischen Begriffe der schönen Kunst keine Norm hiefür gegeben ist, ganz und gar willkürlich. Nach unserer Auffassung dagegen fällt die Beredsamkeit nicht unter die Categorie der schönen Kunst, und kann nicht unter selbe fallen.

7. Das formale Object der schönen Kunst ist nämlich das Schöne; die schöne Kunst also sucht durch die Schönheit und nur durch die Schönheit zu wirken. Durch die anschauliche Darbildung eines Idealen in einer ihm entsprechenden schönen Form, und nur durch diese sucht der ästhetische Künstler den Zweck, den er mit seinem Kunstwerke verfolgt, zu erreichen. Die oratorische Kunst dagegen hat zum formalen Objecte nicht das Schöne; sie

sucht daher auch nicht durch die Schönheit und nur durch die Schönheit ihrer Schöpfungen zu wirken; sie geht vielmehr darauf aus, durch das Wort überzeugend auf den Verstand, erregend auf das Gemüth, und bestimmend auf den Willen zu wirken. Ein Redner kann daher den gleichen Gegenstand behandeln, als z. B. ein Dichter, aber während der letztere diesen Gegenstand in schöner Form anschaulich darstellt, und nur dadurch den Zweck, der ihm vorschwebt, zu erreichen strebt, sucht dagegen der Redner durch Beweisführung den Verstand der Hörer von dessen Wahrheit zu überzeugen, sucht durch treffende Schilderung deren Gemüth für ihn lebhaft einzunehmen, und durch Mahnung und Warnung deren Willen zu dem jenem Gegenstande entsprechenden Thun zu bestimmen. Zwischen Beredsamkeit und Poesie besteht also ein wesentlicher Unterschied. Und das Gleiche gilt aus dem gleichen Grunde auch von den übrigen schönen Künsten und der Beredsamkeit.

8. Der Redner muß allerdings verschiedene Mittel gebrauchen, um seinen Zweck zu erreichen. Und zu diesen Mitteln gehört auch eine schöne Darstellung des Redestoffes und eine schöne Diction. In dieser Beziehung kann und soll also auch der Redner das Element der Schönheit in seinen Dienst ziehen. Aber für ihn ist dieses Element eben nur eines von den Mitteln zum Zwecke neben den anderen Mitteln; es ist für ihn auch nicht einmal das erste und vornehmste Mittel; andere Mittel, wie z. B. die überzeugende Kraft der Beweisführung, die Eindringlichkeit seiner Mahnungen und Warnungen, sind für ihn und für seinen Zweck von ungleich größerer Wichtigkeit. Darum ist denn auch eine Rede, in welcher das Hauptgewicht auf die Schönheit der Darstellung und Diction gelegt wird, in der Regel von der geringsten Wirkung, und erreicht ihren Zweck entweder gar nicht, oder doch nur in sehr geringem Maße. Das beweist klar, daß die Beredsamkeit nicht zu den schönen Künsten zu zählen, daß sie vielmehr als eine aparte, von der schönen Kunst specifisch verschiedene (freie) Kunst zu betrachten sei. Und daran ist denn auch thatsächlich immer festgehalten worden. Deshalb gilt auch die Rhetorik als eine für sich seiende selbstständige Disciplin, und wird nicht in den Bereich der Aesthetik hineingezogen.

Zweiter Theil.

Die schönen Künste im Besonderen.

Erster Abschnitt.

Die bildende Kunst.

Vorbemerkungen.

§. 66.

1. Die bildende Kunst hat, wie wir gesehen, zum Darstellungsmittel einen aus der äußeren Natur entnommenen Stoff, und schafft Werke, welche in fest fixirten räumlichen Umrissen uns gegenübertreten. Diese Werke können nun aber von zweierlei Art sein. Entweder sind es Gebäude, oder Gestaltformen. Letztere können dann wiederum sein entweder stereometrische, oder planimetrische Gestaltformen. Erstere setzen eine in die Länge, Breite und Tiefe ausgedehnte körperliche Masse voraus, aus welcher sie herausgebildet werden; letztere dagegen werden blos auf einer Fläche durch Zeichnung aufgetragen und dann durch das Spiel der Farben belebt.

2. Demgemäß zerfällt die bildende Kunst wiederum in drei verschiedene Kunstarten: in die Architektur, Sculptur und Malerei.

a) Die Architektur (Baukunst) führt aus einem dazu geeigneten Material Gebäude auf, welche als solche einen bestimmten Raum umschließen.

b) Die Sculptur schafft aus einer dazu geeigneten Masse stereometrische Gestaltformen, welche als solche nach den drei Dimensionen des Raumes ausgedehnt sind.

c) Die Malerei endlich schafft planimetrische Gestaltformen, welche als solche blos nach zwei Dimensionen des Raumes ausgedehnt sind, indem sie durch Zeichnung auf eine Fläche aufgetragen und dann durch das Spiel der Farben belebt werden.

3. Es geschieht jedoch nicht selten, daß man unter den Begriff der „bildenden Kunst" blos die beiden letzteren Kunstarten: Sculptur und Malerei subsumirt, während die Architektur als eine aparte Kunst hingestellt wird. Der Grund hievon liegt wohl darin, daß die Sculptur und die Malerei in Bezug auf den wesentlichen Charakter ihrer Werke einander näher stehen, als der Architektur. Wir können dieser Ansicht in so weit Rechnung tragen, daß wir zwischen bildender Kunst im weiteren und im engeren Sinne unterscheiden. Im weiteren Sinne, in welchem wir sie hier nehmen, umfaßt die bildende Kunst Architektur, Sculptur und Malerei; im engeren Sinne genommen dagegen beschränkt sie sich auf die beiden letztgenannten Kunstarten.

4. Es wird nun unsere Aufgabe sein, die drei Arten der bildenden Kunst, jede für sich, in Betracht zu ziehen.

I. Die Architektur.

1. Die Architektur im Allgemeinen.

§. 67.

1. Der Mensch führt Gebäude auf zunächst zu dem Zwecke, um darin zu wohnen, weil er einer solchen Wohnung zum Schutze gegen äußere widrige und schädliche Einflüsse, sowie zur Behaglichkeit des Lebens bedarf, oder auch zu dem Zwecke, daß sie als Versammlungsort für Mehrere, oder zur Aufbewahrung irgend welcher Gegenstände u. dgl. dienen können. Die Baukunst ist also, an und für sich genommen, blos mechanische Kunst, und hat zum Maßstab die äußere Zweckmäßigkeit. Je mehr ein Gebäude dazu geeigenschaftet ist, den angegebenen Zwecken zu dienen, um so gelungener ist es.

2. Bald aber begnügt sich der Mensch nicht mehr mit dieser bloßen Zweckmäßigkeit des Baues. Er geht vielmehr darauf aus, daß seine Bauten nicht blos ihrem Zwecke entsprechen, sondern daß sie auch eine schöne, äußere Form erhalten, in gefälliger äußerer Form sich präsentiren. Es ist der Schönheitstrieb, d. i. die Neigung zu schöner Gestaltung seiner Werke, die ihn dazu führt. Diesem Schönheitstriebe folgend sucht er die Gesetze des Schönen, welche für die äußere Gestalt maßgebend sind, auch in seinen Bauten zur Anwendung zu bringen, und sie, ohne deren Zweckmäßigkeit dadurch zu beeinträchtigen, nach denselben zu gestalten. So tritt auf dieser Stufe die Baukunst bereits in Communication mit dem Reiche der Schönheit.

8. Und fragen wir, welches denn jene Gesetze seien, die für die schöne Gestaltung eines Gebäudes maßgebend sind, so sind es vorzugsweise drei Gesetze, welche hier in Anwendung kommen müssen: das Gesetz der Proportion, das Gesetz der Symmetrie und das Gesetz des architektonischen Rhythmus.

a) Das Gesetz der Proportion bezieht sich auf die quantitativen Verhältnisse des Gebäudes. Es fordert für's Erste, daß Länge, Breite und Höhe des Gebäudes zu einander in richtigem Verhältnisse stehen[1]), und für's Zweite, daß alle Theile des Gebäudes, was ihre Größe betrifft, mit der Größe der übrigen Theile sowie des Ganzen im Einklang stehen[2]).

---

1) Ein lang hingestrecktes, schmales Gebäude ist nicht schön, und eben so wenig ist schön ein im Verhältniß zu seiner Breite und Länge zu niedriges Gebäude. Im Allgemeinen kann als Regel gelten, daß die Länge des Gebäudes mit seiner Höhe gleich (wobei für die Dachung ein Drittheil des ganzen Höhemaßes gerechnet wird), die Breite dagegen zweimal in der Länge enthalten sei. Die Umstände fordern freilich vielfach eine Abweichung von dieser Regel. Doch darf die Abweichung nicht eine zu grelle sein.

2) Eine unverhältnißmäßig große Thüre in einem kleinen Gebäude würde z. B. das letztere arg verunstalten. Eben so unverhältnißmäßig große Fenster.

b) Das Gesetz der Symmetrie dagegen fordert, daß zwischen den beiden Hälften des Gebäudes nach der Breite hin ein durchgängiges Ebenmaß stattfinde, sowohl in quantitativer, als in qualitativer Beziehung. Das Gebäude muß in der Weise construirt sein, daß eine Linie, die es der Längenmitte nach durchschnitte, es in zwei quantitativ und qualitativ ganz gleiche Hälften zertheilte [1]).

c) Das Gesetz des architektonischen Rhythmus endlich fordert, daß in dem Gebäude die gleichartigen Theile auch in gleichen Zwischenräumen von einander abstehen [2]). Wie in einem Tonwerke die Töne in gleichmäßig abgegränzten Zeitintervallen auf einander folgen müssen, so gilt das analoge Gesetz auch für das Bauwerk [3]).

4. Ist es ferner einmal dazu gekommen, daß die Menschen neben der Zweckmäßigkeit auch auf eine schöne äußere Form ihrer Gebäude bedacht sind, dann stellt sich bald noch eine weitere Erscheinung ein. Es bildet sich allmählich eine bestimmte Art und Weise aus, wie die Gebäude ihrer äußeren Form nach construirt werden, so zwar, daß diese bestimmte Art und Weise der Construction in der ganzen äußeren Form und Erscheinung des Gebäudes scharf hervortritt und letzterem einen eigenthümlichen Typus aufprägt. Diese bestimmte Art und Weise der baulichen Construction in Bezug auf die ganze Gestaltform des Gebäudes nun nennt man den Baustil. Der Baustil kann je nach den verschiedenen Ländern, Völkern und Zeiten verschieden sein; aber er ist überall ein natürliches Ergebniß der fortschreitenden Entwickelung der Baukunst.

5. So viel über die Baukunst im Allgemeinen. So lange jedoch die Baukunst erst blos diesen Standpunkt einnimmt, d. h. so lange sie blos darauf

1) So müssen z. B. die Fenster eines Geschosses rechts und links der Größe und Beschaffenheit nach einander gleichen und auf beiden Seiten die gleichen Stellen einnehmen. Ebenso müssen, wenn in einem Gebäude das Innere durch zwei nach der Längenaxe laufende Säulenreihen in drei Theile getheilt wird, die Säulen auf beiden Seiten an der gleichen Stelle stehen, und einander, was ihre äußere Gestalt, Dicke u. s. w. betrifft, ganz gleich sein.

2) So würde es z. B. gegen den architektonischen Rhythmus verstoßen, wenn in einem Gebäude auf ein und derselben Seite zwei Fenster ganz nahe bei einander stünden, während zwischen anderen ein größerer Zwischenraum mitten inne läge. Ebenso wäre der architektonische Rhythmus gestört, wenn bei zwei Säulenreihen, die das Gebäude in drei Theile theilen, in der einen und in der anderen Reihe die eine Säule der anderen näher stünde, während andere Säulen wieder weiter von einander entfernt wären.

3) Nicht mit Unrecht bemerkt Nüßlein (Lehrbuch der Aesthetik, Aufl. 2, S. 170 f.), daß die Architektur in Bezug auf Proportion, Symmetrie und Rhythmus eine Art Vorbild in dem menschlichen Organismus habe. In diesem stehen nämlich alle äußeren Organe in genauem, quantitativen Verhältnisse zu einander; die beiden Breiteseiten des menschlichen Leibes sind ferner einander vollkommen symmetrisch; und ebenso ist auch die Zusammenordnung der einzelnen Organe eine vollkommen rhythmische, da der Abstand zwischen denselben überall gleichmäßig ist. Und gerade darauf beruht die äußere Schönheit des menschlichen Organismus.

ausgeht, solchen Bauten, welche zu menschlichen Wohnungen dienen oder anderweitigen äußeren Bedürfnissen abhelfen sollen, eine schöne äußere Form zu geben, hat sie noch nicht den Charakter einer schönen Kunst im strengen Sinne dieses Wortes. Sie rangirt allerdings schon zum Kunsthandwerke, ist aber noch nicht ästhetische Kunst.

2. Die Architektur als ästhetische Kunst.

Die Tempelbaukunst.

§. 68.

1. Die ästhetische Kunst beginnt, wie wir wissen, da, wo im Kunstwerke etwas Ideales in einer ihm entsprechenden schönen Form zur anschaulichen Darstellung gebracht wird. Das gilt daher auch von der Architektur. Auch die Architektur wird erst dann zur ästhetischen Kunst, wenn das Gebäude von der Art ist, daß in der schönen Gestaltform desselben etwas Ideales zu Tage tritt, und die schöne Gestaltform gerade dazu bestimmt ist, dieses Ideale zur anschaulichen Darstellung zu bringen. Wenn also der Stil, in welchem das Gebäude aufgeführt wird, es darauf absieht, in der ganzen Gestaltform des Gebäudes einen Gedanken zum Ausdruck zu bringen, und diesen in entsprechender schöner Form uns vor die Anschauung zu führen, dann erhebt sich die Baukunst zur Höhe einer ästhetischen Kunst.

2. Diesen Gedanken muß nun aber der Zweck, zu welchem das Gebäude bestimmt ist, und dem es dienen soll, an die Hand geben; denn sonst würde er für das Gebäude nicht passen, weil er ihm fremd wäre. Und das kann wiederum nur unter der Bedingung stattfinden, daß der Zweck, dem das Gebäude dient, selbst ein idealer ist; denn nur aus einem Idealen kann wiederum ein idealer Gedanke sich ergeben. Einen solchen höheren idealen Zweck haben jedoch Gebäude, welche blos als menschliche Wohnungen u. dgl. dienen sollen, nicht. Einen solchen höheren, idealen Zweck hat aber der Tempel, und nur der Tempel, als Wohnung Gottes und als religiöse Cultusstätte gedacht. Hier legt es sich daher ganz von selbst nahe, daß das Tempelgebäude nicht blos äußerlich als ein schönes Werk sich präsentire, sondern daß in seiner ganzen Gestaltform, entsprechend dem religiösen Zwecke, dem es dient, die religiöse Idee, die religiöse Anschauung, wie sie im Volke lebt, zur schönen anschaulichen Darstellung gelange, und daß daher der Baustil in der Weise sich gestalte, damit das Gebäude hiezu geeigenschaftet sei.

3. Daraus folgt, daß der Tempelbau der eigentliche Gegenstand der Architektur sei, in so fern und in so weit sie als ästhetische Kunst auftritt. Mit anderen Worten: Dadurch, daß die Architektur zum Tempelbau fortschreitet, verläßt sie die Region des bloßen Kunsthandwerkes, und erhebt sich zur Höhe einer ästhetischen Kunst. Das ist denn auch allgemein anerkannt. So sagt z. B. Carrière: „Der Tempelbau ist es, der die Architektur zur (ästhetischen) Kunst macht, indem sie hier nicht handwerklich den gewöhnlichen

Bedürfnissen des Lebens dient, sondern in einem idealen Werke die Stimmung des Volksgemüthes und seine Anschauung vom Göttlichen symbolisch ausprägt [1])." Und Schnaase sagt: „Die Arbeit der Baukunst muß eine religiöse That sein; erst bei dem Bau des Tempels entsteht die architektonische Kunst [2])."

4. Frägt man nun aber, wie es denn möglich sei, in einem Gebäude überhaupt einen idealen Gedanken anschaulich zum Ausdruck zu bringen, so kann solches allerdings nicht in derselben Weise geschehen, wie etwa in der Sculptur und der Malerei. Denn der Bau ist eben Bau, er beruht als solcher auf mechanischen Gesetzen, und kann daher das Ideale nicht unmittelbar in sich zur Erscheinung treten lassen. Aber das Gebäude kann in seiner Ganzheit sowohl, als auch nach seinen verschiedenen Bestandtheilen etwas Ideales symbolisiren, d. h. es kann in seiner Gesammtconstruction und in seinen Details so geformt sein, daß in ihm sinnbildlich ein Gedanke sich abspiegelt, in so fern der Bau auf diesen Gedanken hinweist, denselben bedeutet [3]).

5. In solcher Weise verhält es sich denn auch mit dem Tempelbau. Es ist die religiöse Idee, die gesammte, im Schoße des Volkes lebende religiöse Anschauung, welche dem Tempelbau zu Grunde liegt; aber sie kann in letzterem nur in symbolischer Weise zu Tage treten. Diese Symbolik ist dann aber für den Tempelbau auch unerläßlich. Ein Tempelbau ohne alle religiöse Symbolik hat gar keinen ästhetischen Werth; er sinkt zu einem rein handwerksmäßigen Bau herab. Der ganze Baustil muß somit auf jene religiöse Symbolik angelegt, d. h. er muß von der Art sein, daß er genau an die religiöse Idee sich anschmiegt, damit in der ganzen Construction und Gestaltform des Tempels jener religiöse Gedanke sich versinnbilde. Und je mehr der Baustil für diesen Zweck sich eignet, je tiefer, klarer und reicher in ihm jene religiöse Symbolik sich gestaltet, um so vollkommener ist er, um so mehr entspricht er den Anforderungen, welche die Religion sowohl, als auch die Aesthetik an ihn stellt.

6. So hat denn die Architektur, in so weit sie als ästhetische Kunst auftritt, einen durchaus religiösen Charakter. Und wenn im Laufe der Zeit bestimmte Baustile in der Architektur sich ausgebildet haben, die ein höheres, ideales Gepräge aufweisen, so sind es immer zunächst Tempelbaustile. Nachträglich allerdings sind dann diese Baustile, die sich auf dem Gebiete der

1) Die Kunst im Zusammenhange mit der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. Bd. 1, S. 152.

2) Geschichte der bildenden Künste (Aufl. 2) Bd. 1, S. 33. Ebenso schickt Lübke (Geschichte der Architektur Aufl. 4, S. 104) da, wo er an die Aufgabe herantritt, das System der altgriechischen Baukunst zu entwickeln, die Bemerkung voraus: „Wir haben hier den Tempel vorzugsweise zu betrachten, da die Kunstform der Architektur sich gerade im Tempelbau vornehmlich entwickelt hat."

3) Von diesem Gesichtspunkte aus bezeichnet man daher die Architektur, in so weit sie ästhetischer Natur ist, als symbolische Kunst.

religiösen Architektur herausgebildet haben, auch bei profanen Gebäuden in einer ihrer Bestimmung entsprechenden Weise nachgeahmt worden. So ist neben der religiösen auch eine profane Architektur entstanden, welche aus dem Gebiete der ästhetischen Kunst keineswegs auszuschließen ist, weil auch hier noch eine Symbolik waltet. Allein, da diese profane Architektur doch nur auf Nachahmung beruht, und eine selbstständige Entwickelung nicht genommen hat, so können wir hier von einer eingehenderen Betrachtung derselben absehen, und uns damit begnügen, sie nur nebenbei zu berücksichtigen.

7. Wir werden uns daher im Folgenden auf die religiöse Architektur, wie sie im Tempelbau hervortritt, beschränken müssen. Und da müssen wir denn zunächst den antiken Tempelbau und dessen Symbolik in's Auge fassen, und dann zum christlichen Tempelbau übergehen, um die verschiedenen christlichen Tempelbaustile und deren Symbolik kennen zu lernen.

3. Der antike Tempelbau.

Orientalischer, griechischer und römischer Stil.

§. 69.

1. Unser Blick fällt hier zunächst auf den Orient. Die Geschichte bezeugt, daß bei den orientalischen Völkern schon frühzeitig eine reiche Architektur sich entwickelte, welche, wie überall, im Tempelbau sich concentrirte. Der Charakter dieser altorientalischen religiösen Architektur war unerschütterliche Festigkeit, riesenhafte Größe und Massenhaftigkeit, verbunden mit verschwenderischer, Staunen und Bewunderung erregender Pracht. Das entsprach ganz der religiösen Anschauung der orientalischen Völker, welche das Endliche dem Unendlichen gegenüber als das Nichtige betrachteten, das, aus dem Unendlichen hervorgehend von der Wucht des letzteren gleichsam erdrückt und zuletzt wiederum in selbes absorbirt wird.

2. „So ist der architektonische Charakter des ägyptischen Tempels eine auf unverwüstliche Dauer berechnete Colossalität, Festigkeit und Einfachheit. Das Werk soll nicht leicht verwüstet werden können durch Menschen- oder Naturgewalt. Große Steinbalken sind das Material des Tempels. Dieser ist Heiligthum mit umschließendem heiligen Bezirk, das Ganze eingefaßt von hoher, wallartiger Mauer, der Eingang durch die thurmartigen Pylonen flankirt. Im Innern wechseln Säulenhöfe mit Säulenhallen. Den Abschluß bilden die eigentlichen Gebäude mit den wegen der Steinbedachung engeren Gemächern. Das Heiligthum wird darin niedrig, grottenartig; das Göttliche also geheimnißvoll. Schwer, starr, ernst, gewaltig ist der Eindruck des Ganzen. Massenblöcke und scharfe Bearbeitung verkünden die Herrschaft, in welcher der Architekt den Triumph sucht über die Natur. Niemals ist das Beharren der Architektur mehr zum Ausdrucke gebracht. Schräge Wand, Hohlkehle mit rhythmischem Schwunge, Platte als Bedeckung, das ist nach Außen die Formung.

Im Contraste dazu ist die Architektur, sind Steinblöcke, Säulen, Wände mit Bilddarstellungen (und Hieroglyphen) wohl wie überwuchernd bedeckt."

3. Einen fein durchgebildeten Tempelbaustil treffen wir erst in Griechenland. Der griechische Tempel stand auf einem aus großen Würfelquadern in Quadratur aufgeführten und über das Plateau der Erde sich emporhebenden Sockel, auf welchen Stufen hinaufführten. Auf der Mitte dieses Sockels erhob sich die viereckig gebaute Tempelzelle. Das war die Wohnung des Gottes, dem der Tempel geweiht war, oder vielmehr, es befand sich in derselben das Götterbild, in welchem der Gott als gegenwärtig gedacht wurde. Die Tempelzelle war ohne Fenster, und erhielt ihr Licht von oben. Nach Außen standen dann rings um die Tempelzelle in geschlossenem Rechteck die Säulen. Oben waren die Säulen nach der Länge und nach der Breite verbunden durch den auf selben aufliegenden Architrab. Ueber dem Architrab setzte sich das reich verzierte Gesims auf. Daran schloß sich das Sparrwerk des Daches, das nach oben mit dem Giebel abschloß. Der dreieckige Raum zwischen dem Gestmse und dem Giebel an der Vorder- und Hinterseite des Gebäudes hieß Giebelfeld, und war gewöhnlich mit Reliefs geschmückt. Der ganze griechische Tempel machte den Eindruck eines behaglichen Sichausdehnens auf der Erde.

4. Was die Säulen im Besonderen betrifft, so unterscheidet man in der griechischen Baukunst zwischen drei Säulenordnungen: der dorischen, jonischen und korinthischen. „Die dorische Säule charakterisirt sich durch männliche Pracht und Einfachheit, die noch nichts Zierliches sucht, aber durchaus Fleiß und einfachen Reichthum zeigt; denn die Säule hat ein starkes und etwas strenges Aussehen, und verträgt kein Schnitzwerk. Die jonische Säule dagegen verbindet mit edler Einfalt große Schönheit. Sie unterscheidet sich von der dorischen hauptsächlich durch ihre über den ganzen Kopf herunterhängenden Schnecken, Voluten, und durch die edle Einfalt ihres Schaftes. Ihr Charakter ist gewissermaßen der der weiblichen Schönheit. In der korinthischen Säule endlich ist man nach Vitruvius vom Weiblichen zum Jungfräulichen fortgegangen; denn diese Säule verbindet mit einem hohen und schlanken Ansehen den Reichthum der Pracht und Zierlichkeit. Das hohe Capitäl der Säule prangt mit drei über einander stehenden Reihen des schönsten Laubwerkes, und zwar der Akanthusblätter, zwischen denen verschiedene Stengel herauswachsen, die sich oben an dem Deckel in Schneckenform zusammenwinden." (Nüßlein.)

5. Die Tempelzelle war ein einfacher Raum. Ein Tisch (Altar) vor der Bildsäule des Gottes diente dazu, das (trockene) Opfer darauf niederzulegen. Aber nicht eine Gemeinde hatte sich hier in der Tempelzelle zu versammeln. Der Raum für die religiösen Aufzüge, Versammlungen und Feierlichkeiten der Menge und für die blutigen Opferungen war der heilige Bezirk vor dem Tempel. Aus den hohen geöffneten Thüren schaute der Gott von seinem Piedestal heraus auf den großen Opferaltar vor dem Tempel. Dieser stand auf einem, zwei bis drei Stufen hohen Unterbau, ein viereckiger,

länglicher Raum mit Thür und Giebeldach an der schmalen Vorder- und Rückseite.

6. Aus dieser Construction des griechischen Tempels ergibt sich von selbst dessen Symbolik. Die Schönheit desselben ist, wie ersichtlich, vorzugsweise nach Außen gerichtet; denn außen stehen die Säulen, und außen die mannigfachen Verzierungen am Gesims oder am Giebelfelde. Das Innere der Tempelzelle tritt, was Pracht und Schönheit betrifft, hinter dem Aeußeren zurück. Dies stimmt ganz mit dem Charakter der griechischen Religion zusammen. Die griechische Religion hatte gleichfalls den Charakter der Aeußerlichkeit. Wenn den tiefsten Hintergrund der griechischen Religionsanschauung das dunkle Fatum bildete, dem sogar die Götter unterworfen waren: so ging der Grieche über diesen dunklen Hintergrund leichtsinnig hinweg, hielt sich an die äußere schöne Erscheinung, und bevölkerte seinen Olymp mit schönen Göttergestalten, die er sich stets nur als mehr oder minder idealisirte Menschen dachte. Dem entsprechend hatte sich auch der griechische Göttercult fast völlig veräußerlicht. Gebete und Opfer galten als rein äußere Akte, durch welche man die Gunst der Götter sich zu erwerben oder ihren Zorn abzuwenden suchte. Die innere Gesinnung der Betenden oder Opfernden kam dabei nicht in Betracht. Eine innere sittlich-religiöse Erhebung, eine Verehrung der Götter „im Geiste und in der Wahrheit" kannte der Grieche nicht. Kein Wunder, wenn auch der griechische Tempelbau diese Aeußerlichkeit der griechischen Religion in seiner Weise versinnbildete.

7. Der griechische Tempelbaustil verpflanzte sich nachmals auch nach Rom hinüber, und wurde hier zum Aufbau von Palästen und anderen Prachtbauten verwendet. Unter den griechischen Säulenordnungen war in Rom am meisten beliebt die korinthische, weil die korinthische Säule die reichste war. Namentlich ist unter den an den griechischen Stil sich anlehnenden römischen Bauten hervorzuheben die römische Basilika. „Stellen wir uns einen von Hallen umschlossenen Hof vor, gegen außen durch Wände geschlossen, da er für besondere Geschäfte, z. B. von Kaufleuten bestimmt ist. An der einen Schmalseite ist ein erhöhter Raum für die betreffenden, Aufsicht führenden Beamten in der Halle selbst, oder gewöhnlicher in einer aus dem Bau herausspringenden und mit einer Halbkuppel überwölbten Nische. Nun sollte bei größeren Mitteln der Hof gleichfalls überdacht werden; doch mußte er Licht genug für die Geschäfte behalten. Ein einfaches Mittel dazu war die Erhöhung der Hofwände über die umgebenden Hallen; da hinein Fenster, darüber das Dach. Des Regens wegen wird nur ein Pultdach für die Seitenhallen zweckdienlich sein. So hatte man einen vollkommen geschützten Raum für große Menschenmengen. Der Bau selbst gliederte sich nach höherem Mittelschiff und daneben den Seitenschiffen." Das ist die römische Basilika.

8. Doch ging man in Rom auch bald dazu fort, daß man im Bau die krumme Linie, Kreis und Bogen, zur Anwendung brachte, während im griechischen Baustile immer nur die gerade Linie herrschend war. Daher kommt in der römischen Architektur schon der Centralbau (Rotonda) nebst der

Kuppelform zur Geltung, was in der griechischen Baukunst noch nicht der Fall ist. Das Hauptwerk in diesem Stile war das Pantheon, unter Kaiser Augustus gebaut, eine große Rotonda, die nach oben in einer mächtigen, mit höchster Meisterschaft gebauten Kuppel sich concentrirte. Die Symbolik des Ganzen entsprach der inneren Abgeschlossenheit und der auf sich selbst gestellten energischen Kraft des römischen Geistes, der auch in der religiösen Gesinnung der Römer sich kundgab, so weit nicht Frivolität und Skepticismus ihr religiöses Bewußtsein alterirte und corrumpirte.

9. In diesen beiden verschiedenen Bauformen, von denen die eine mit der geraden, die andere mit der krummen Linie operirte, waren jene beiden Elemente gegeben, deren harmonische Vereinigung mit einander nachmals die christliche Tempelbaukunst anstrebte.

4. Der christliche Tempelbau.

a) Allgemeine Gesichtspunkte.

§. 70.

1. Wie alle gottesdienstlichen Einrichtungen im alten Bunde sich vorbildlich verhielten zur christlichen Heilsökonomie und zum christlichen Cultus, so muß auch die alttestamentliche Stiftshütte, nach deren Vorbild später der Tempel zu Jerusalem erbaut wurde, als Vorläuferin des christlichen Tempels betrachtet werden. Die Stiftshütte bestand aus zwei Theilen, aus der „Wohnung“ und aus dem „Vorhof“. Die „Wohnung“ zerfiel wiederum in zwei Abtheilungen, in das „Allerheiligste“ und in das „Heiligthum“, welche der Breite nach durch einen Vorhang von einander getrennt und mit einer kostbaren Decke überhängt waren. Der „Vorhof“ breitete sich außen vor der „Wohnung“ aus, hatte die Form eines länglichen Vierecks, und da, wo man aus dem Heiligthum in den Vorhof heraustrat, befand sich wiederum ein kostbarer Vorhang, der den Einblick in das Heiligthum vom Vorhofe her verhinderte, überhaupt das Heiligthum gegen den Vorhof abschloß. Der Vorhof war selbst wieder umgeben und nach Außen abgeschlossen durch Vorhänge, welche von Säulen, die miteinander durch Hacken verbunden waren, getragen wurden.

a) Im „Allerheiligsten“ befand sich die Bundeslade, ein Kasten von Schittimholz, inwendig und auswendig mit purem Golde überzogen. In dieser Lade lagen die Gesetzestafeln und der jüdischen Tradition zufolge der grünende Stab Aarons, ein Gomer Manna und das mosaische Gesetzbuch. Ueber die Lade setzte sich der sog. Gnadenstuhl (Capporeth) auf, eine gediegenem Golde gefertigte Platte, an deren beiden vorderen Ecken herubim von getriebener Arbeit sich erhoben. Hier auf der Capporeth, den beiden Cherubim war der Sitz Gottes, die Schechinah.

Im Heiligthum standen unmittelbar vor dem Vorhange, der es lerheiligsten trennte, der siebenarmige Leuchter, aus purem Gold und

in getriebener Arbeit gefertigt, sieben brennende Lampen tragend; dann der Schaubrodetisch, aus Schittimholz gefertigt, mit den Schaubroden, und endlich zwischen beiden der Räucheraltar, auf welchem Rauchwerk zur Ehre Gottes angezündet wurde, und der gleichfalls aus Gold gefertigt war.

c) Im Vorhofe endlich stand vor dem Vorhange, welcher das Heiligthum abschloß, jedoch von diesem ziemlich entfernt der Opferaltar, ein aus Schittimholz gearbeiteter, hohler Kasten, der beim Gebrauche wohl mit Erde gefüllt wurde. Wahrscheinlich hatte er oben einen Rost, auf welchen die zur Verbrennung bestimmten Fleischtheile des Opferthieres gelegt und dann verbrannt wurden. An den Ecken hatte er gewisse Vorsprünge, welche als die „Hörner" des Opferaltars bezeichnet wurden.

2. In den Vorhof hatten alle Israeliten ohne Ausnahme Zutritt; in das Heiligthum dagegen durften nur die Priester eintreten; das Allerheiligste endlich war auch den Priestern verschlossen, und nur einmal im Jahre, am großen Versöhnungsfeste, durfte es der Hohepriester, und dieser allein betreten. Die Opfer wurden im Vorhofe dargebracht; die ganze Ceremonie des Opfercultus wickelte sich hier am Opferaltar ab, und nur das Opferblut wurde von den Priestern in das Heiligthum getragen und hier gegen den Vorhang, welcher letzteres vom Allerheiligsten abschloß, gesprengt. Einzig am großen Versöhnungsfeste trug der Hohepriester das Opferblut in das Allerheiligste selbst, und sprengte es unmittelbar gegen die Bundeslade, über welcher die Schechinah thronte.

3. An die Stelle der Stiftshütte trat, wie schon erwähnt, später der salomonische Tempel. Er war ganz nach dem Plane der Stiftshütte erbaut. Die „Wohnung" war dreißig Ellen hoch, zwanzig breit und sechzig lang, und war gleichfalls in zwei Räume ausgeschieden, von denen der eine das Allerheiligste, der andere das Heiligthum repräsentirte. An der vorderen Façade, da, wo der Eingang in das Heiligthum war, erhob sich eine Halle, welche zehn Ellen von dem Eingange des Tempels vorsprang, und die ganze Breite der Façade sich hinzog. Die inneren Wände der „Wohnung" waren mit Cedernholz übertäfelt und reich verziert, namentlich mit Cherubim. Vorhöfe hatte der Tempel zwei, einen äußeren für die betenden Israeliten und einen inneren für die Verrichtungen der Priester.

4. Es liegt auf der Hand, daß diese ganze Construction und Einrichtung der alttestamentlichen Stiftshütte und des ihr nachgebildeten jüdischen Tempels nicht ohne symbolische Bedeutung sein konnte. Diese Symbolik liegt denn auch sehr nahe. Im Allerheiligsten thronte der göttliche Logos über der Bundeslade in der Schechinah. Aber er hatte sich noch nicht im Fleische geoffenbart; er war noch nicht Mensch geworden, er hatte noch nicht das Opfer der Erlösung vollbracht; darum war seine „Wohnung" dem Volke noch verschlossen; es durfte in sein „Haus" noch nicht eintreten; es mußte Außen im Vorhofe bleiben. Die Scheidewand, welche den sündigen Menschen von Gott trennt, war noch nicht gefallen. Eben deshalb durfte auch der Opfercult noch nicht im Heiligthume selbst vollzogen werden; auch er war auf den Vorhof

gewiesen; er verhielt sich ja nur vorbildlich zu dem Opfer der Erlösung, das dereinst am Kreuze sollte vollbracht werden, und war für sich allein genommen nicht im Stande, den Menschen zu entsündigen und ihn in die Vereinigung mit Gott einzuführen. Er schöpfte seine Kraft nur ex opere operantis, wirkte aber nicht ex opere operato.

5. Als aber in dem Augenblicke, da der Heiland am Kreuze sein Haupt neigte und starb, der Vorhang, welcher das Heiligthum des Tempels abschloß, mitten entzwei riß, da war dies das Zeichen, daß von nun an das Heiligthum, die Wohnung Gottes aufhören sollte, den Menschen verschlossen zu sein. Nun sollte das Haus Gottes dem erlösten Menschengeschlechte offen stehen; Alle ohne Ausnahme sollten als die Kinder Eines Vaters und als die Erlösten Eines Erlösers in das Heiligthum eintreten, und dem fleischgewordenen Sohne Gottes, der in der Eucharistie seinen Wohnsitz in demselben aufgeschlagen, unmittelbar sich nahen, um ihn anzubeten und Gnade und Segen von ihm zu erflehen. Der Opfercult sollte nicht mehr außen im Vorhofe sich abwickeln; das Heiligthum, das Haus Gottes selbst sollte zur Opferstätte werden, zur Stätte, an welcher das hochheilige Opfer des neuen Bundes sich vollzieht, in welchem der fleischgewordene Sohn Gottes selbst unter den Gestalten des Brodes und Weines in geheimnißvoller Weise durch das Ministerium des menschlichen Priesters sich opfert, Gott zur Ehre und den Menschen zum Heile.

6. Dieser Gedanke nun ist es, welcher bestimmend sich verhält für die ganze Anlage und Einrichtung des christlichen Tempels. Als Haus des eucharistischen Gottes ist der christliche Tempel zugleich Opferstätte. Darum muß nun innerhalb des Tempels selbst ein eigener Raum ausgeschieden sein für die Darbringung des Opfers des neuen Bundes. Und da zum Opfer der Altar und das Priesterthum gehört, so muß in dem also ausgeschiedenen Raume auch der Altar stehen und müssen die Priester hier ihren Platz finden. Da ferner das Opfer ein feierlicher und öffentlicher Act der Gottesverehrung ist und folglich die Opferhandlung im Angesichte Aller sich vollziehen soll, so muß der gedachte Raum eine erhöhte Lage haben, damit Alle den Altar und die auf diesem sich vollziehende Opferhandlung sehen können. So entsteht der Chor, der erste und vornehmste Theil des christlichen Tempels. Das „Allerheiligste" des jüdischen wird im christlichen Tempel zum Chor.

7. Der christliche Tempel ist aber nicht blos Haus Gottes und Opferstätte, sondern er ist auch das Haus, in welchem die ganze Gemeinde sich versammelt, um am Opfer Theil zu nehmen, um Gott anzubeten, und der Segnungen seiner Gnade theilhaftig zu werden. Darum muß auch für die Gemeinde innerhalb des christlichen Tempels ein eigener Raum ausgeschieden werden, der sich an den Chor anschließt, dessen Fortsetzung bildet, und niedriger, tiefer liegt, als dieser. So entsteht das Schiff der Kirche. Das „Heiligthum" des jüdischen wird also im christlichen Tempel zum „Kirchenschiffe", in welchem die Gemeinde ihren Platz findet. Der zweite wesentliche Theil des christlichen Tempels ist somit das Kirchenschiff, welches dann der Länge nach wiederum in mehrere Schiffe (Hauptschiff und Seitenschiffe) sich theilen kann.

8. In den ersten Zeiten der Kirche bestand endlich das Katechumenat und die öffentliche Bußdisciplin. Die Katechumenen und die öffentlichen Büßer wurden von der Gemeinde getrennt, und damit sie doch dem Gottesdienste beiwohnen konnten, mußte für sie wieder ein eigener Platz ausgeschieden werden. Es wurde daher an das Längenende des Baues noch eine Vorhalle angefügt, in welcher die Katechumenen und die Büßer ihren Platz fanden. Diese Vorhalle kann man parallel stellen mit dem Vorhofe des jüdischen Tempels, so daß also die drei wesentlichen Theile des letzteren im christlichen Tempel, freilich in ganz anderer Weise und mit ganz anderer Bestimmung wiederkehren. Seit der Aufhebung des Katechumenats und der öffentlichen Bußdisciplin konnte jedoch die Vorhalle in Wegfall kommen, und ist solches auch thatsächlich zumeist geschehen.

9. Diese allgemeinen Gesichtspunkte vorausgesetzt, können wir nun übergehen auf die verschiedenen Baustile, welche in der Geschichte des christlichen Tempelbaues uns begegnen, und die aus der ganzen Entwickelung der christlichen Architektur sich successiv herausgebildet haben.

b) Die christlichen Tempelbaustile.

α) Der Basiliken- und der byzantinische Stil.

§. 71.

1. Der erste und ursprüngliche christliche Tempelbaustil war der Basilikenstil; die ersten christlichen Kirchen waren Basiliken. Der Name „Basilika" ist hergenommen von der römischen Basilika, von welcher wir oben gesprochen haben. Es wurden nämlich seit Constantin dem Großen viele dieser Prachtgebäude in christliche Kirchen umgewandelt, und neue christliche Kirchen nach dieser Weise erbaut; so kam es, daß der Name „Basilika" auch auf die christlichen Kirchen überging.

2. Daraus darf man jedoch keineswegs schließen, daß die christlichen Basiliken eine pure Nachahmung jener profanen Prachtgebäude gewesen seien, und daß somit der ursprüngliche christliche Baustil nur als eine Fortsetzung des schon vorher existirenden römischen Baustiles betrachtet werden müsse. Nichts weniger, als dieses. Die christliche Baukunst knüpfte zwar ursprünglich an den römischen Basilikenstil an; aber sie gestaltete die römische Basilika nach den Principien, welche für den Bau des christlichen Tempels maßgebend sind, um; sonst hätte ja die Basilika nicht als christliche Kirche dienen können. Der christliche Basilikenstil ist daher, obgleich er sich an den römischen anschließt, doch als ein neuer, specifisch christlicher Baustil zu betrachten[1]).

---

1) Das Christenthum, sagt Jakob (Die Kunst im Dienste der Kirche, Aufl. 4, S. 20), fand bei seiner Ausbreitung unter den Völkern, wie die Weltsprachen, so auch die fast in der ganzen Welt gebräuchlichen Bauformen bereits vor. Und es nahm diese in seinen Dienst, um sie nach einem inneren und höheren Vorbilde, entsprechend einer ganz neuen Bestimmung umzubilden. So waren wohl die Räume in den Häu-

3. In der Basilika tritt auf der Ostseite des ganzen Gebäudes der Chor auf in der Form der Apsis. Die Apsis (auch Concha) genannt, ist eine halbkreisförmige, überwölbte Nische, deren Wandung gewöhnlich mit Gemälden geschmückt war. In der Mitte der Ostwand der Apsis stand erhöht die Cathedra des Bischofes, und um diese im Ringe waren die niedriger gestellten Sitze der Priester angebracht: weshalb die Apsis auch Presbyterium genannt wurde. Vor der Cathedra, in der Mitte der Apsis gegen das Kirchenschiff zu, stand, ebenfalls um einige Stufen erhöht, der Altar. Er erhob sich gewöhnlich über einer kleinen Krypta, in welcher die Reliquien eines Martyrers sich befanden, und über ihn spannte sich auf vier Säulen ein schützender Ueberbau, Ciborium genannt. Das Presbyterium war durch steinerne Schranken ringsum von den übrigen Theilen der Kirche getrennt, und mit diesen Schranken war auf jeder Seite eine durch mehrere Stufen zugängliche erhöhte Tribüne, Ambo genannt und zur Vorlesung der Epistel und des Evangeliums bestimmt, verbunden.

4. An die Apsis schloß sich dann das Kirchenschiff (auch Langhaus genannt), an. Da aber nach kirchlicher Ordnung die Geschlechter in der Kirche getrennt sein sollten, so fand diese Trennung bald auch ihren architektonischen Ausdruck darin, daß das Kirchenschiff durch zwei Reihen von Säulen oder Pfeilern, die parallel mit einander durch die ganze Länge des Kirchenschiffes hinliefen, in drei Schiffe (Mittel- und Seitenschiffe) getheilt wurden. Es kommen sogar vier Säulen- oder Pfeilerreihen vor, so daß daraus fünf Schiffe sich ergeben. Nicht immer schloß sich aber das Kirchenschiff oder das Langhaus gleich unmittelbar an die Apsis an. Da nämlich die großartigere Entfaltung des Gottesdienstes einen erweiterten Raum für das Presbyterium wünschenswerth machte, so fügte man zumeist in der ganzen Breite des drei- oder fünfschiffigen Langhauses, ja noch etwas über diese Breite zu beiden Seiten vorspringend, ein Querhaus (Querschiff) zwischen die Apsis und das Schiff ein, und damit erhielt die Basilika die Kreuzesform[1]).

5. Die Säulen, am häufigsten in corinthischem Stil gearbeitet und daher mit corinthischen Capitälen versehen, wurden zuerst nach dem Vorgange

---

fern der Vornehmen, welche für den christlichen Gottesdienst zuerst benützt wurden, vielfach in Basilikenform gebaut; die Kirche bediente sich ihrer und gab ihnen eine neue und innere Disposition nach einem erhabeneren Vorbilde, das für ihren Gottesdienst ihr vorschwebte. Es gestaltete der christliche Gottesdienst selbst von Anfang an den gerade ihm entsprechenden Raum, und die christliche Basilika, obgleich den verschiedenen anderweitigen Basiliken nicht fremd, ist gleichwohl eine specifisch christliche, weil eben nur die erste und natürlichste, d. i. von Innen im Grund- und Aufriß zugleich sich herausbildende Bauform einer christlichen Kirche."

1) Nach Jungmann (Aesth. S. 515) sind drei Kreuzesformen zu unterscheiden: die Crux decussata X (Andreaskreuz), die Crux immissa +, und die Crux commissa T. Diese letztgenannte Kreuzesform, die im christlichen Alterthum, wo nicht häufiger, so doch eben so häufig vorkommt, wie die an zweiter Stelle genannte (das Andreaskreuz ist selten), ist es, welche die Basilika repräsentirt.

der griechischen Bauweise durch ein Steingebälk, den Architrav verbunden. Bald jedoch verband man sie, weil man den Säulen weitere Abstände und zugleich der lastenden Obermauer eine kräftigere Stütze zu geben wünschte, durch Halbkreisbögen, Archivolten genannt. Die Säulen trugen die Wände des Mittelschiffes. Diese, welche in ungefähr doppelter Höhe über die Seitenschiffe sich erhoben, waren mit prächtigen Mosaikgemälden auf Goldgrund geschmückt. Eine Hauptstelle für solche Dekoration war außerdem auch noch die Wand des Triumphbogens, d. i. desjenigen mächtigen Bogens, welcher den Abschluß des Mittelschiffes gegen das Querhaus bildete. Die Fenster befanden sich im Querschiffe, im Langhaus und an der westlichen Fronte der Kirche; die Apsis hatte in der Regel keine Fenster. Die Decke der Basilika war flaches Getäfel von Holz, zwischen oft reich vergoldete Balken eingespannt und mannigfach geziert. Erst spätere Uebung war es, das Gebälke des Dachstuhles ohne Vertäflung, jedoch gleichfalls mit Farben und Gold geschmückt, sichtbar zu lassen.

6. Während somit das Innere der Basilika einen reichen und großartigen Eindruck gewährte, blieb das Aeußere im Wesentlichen einfach und schmucklos. Die hohen Mauern zeigten keine Gliederung und Belebung, höchstens daß die Gesimse mit antiken Consolen versehen wurden, und daß die Façade wohl Mosaikgemälde erhielt. Von Außen führten in die Basilika an der Westseite eine Mittel- und zwei Seitenthüren, die erstere für die Priester, die beiden anderen für die Männer und für die Frauen. Außer diesen Thüren befand sich die Vorhalle mit dem Vorhof. Die Vorhalle legte sich meistens in der Höhe der Seitenschiffe vor die ganze Breite des Gebäudes, und hatte gleichfalls eine getäfelte Decke, die von Säulen, durch Architraven oder Bogen verbunden, unterstützt wurde. Das Mittel- und Querschiff deckte ein Giebeldach; die Seitenschiffe und die Vorhalle ein schräg an den Hauptbau sich anlegendes Pultdach, die Apsis endlich ein in flachem Halbkegel ansteigendes Walmdach. Glockenthürme hatten in den ersten fünf Jahrhunderten die Basiliken nicht[1]).

7. Der Basilikenstil verpflanzte sich auch nach Byzanz, als die kaiserliche Residenz dahin verlegt wurde. Aber es bildete sich dort mit der Zeit der Basilikenstil zu einem eigenthümlichen Baustile fort, den man als den byzantinischen bezeichnet, und der sich dem ursprünglichen Basilikenstil gegenüber in erster Linie charakterisirt durch den Kuppelbau. „Was nämlich in der Basilika für den Mittelbau geschehen war, ließ sich auch für einen Kuppelbau verwenden, der über einen Umbau erhoben ward. Dieses Thema nahm die byzantinische Baukunst in besonderer Weise auf. Man wählte für den Grundplan das sog. griechische Kreuz mit vier gleich langen Schenkeln (+). Das Mittelquadrat war nun durch eine höhere Kuppel auszuzeichnen. Wenn aber

1) Vgl. Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, Aufl. 4, S. 19 ff. Lübke, Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst (Aufl. 5) S. 3 ff.

im Innern die Seitenräume nicht von dem Mittelraum abgeschnitten sein sollten, so durfte man die Kuppel nicht auf einem von unten aufsteigenden Cylinder errichten. Dieser mußte sich in eine Anzahl Pfeiler oder Säulen auflösen. Das Höchste war erreicht, wenn man die ganze Last durch vier Pfeiler tragen lassen konnte. Man verband dazu diese vier Eckfeiler durch Bogen, und errichtete auf ihnen und ihren Pendentifs das Kuppeldach, in das man Lichtöffnungen einschnitt."

8. „So hatte man durch kühnste Construktion eine beherrschende Centralanlage (Centralbau). Die Seitenräume wurden zuweilen ebenfalls durch Kuppeln oder Halbkuppeln überwölbt. Vergoldung, Bemalung u. s. w. gab inneren Schmuck. Die Stellung der Räume zu einander mit den dadurch entstehenden Durchblicken, die Kuppelconstruktionen, das eigenthümlich einfallende, oben gleitende und in den Unterräumen sich brechende Licht, die Besonderheit der Ornamentik und der Malerei und Mosaik-Kunst — alles das gab dem Byzantinismus das höchste besondere Gepräge: ernst, schwer; prächtige, zuhöchst großartige, gewöhnlich steife Würde. Die Säulencapitäle gestalteten sich eigenthümlich nach antiken Reminiscenzen." Das Hauptbauwerk in diesem Stile war die Sophienkirche in Constantinopel, jetzt zu einer Moschee umgewandelt.

9. Nach Jakob[1]) ist es nicht begründet, den sog. byzantinischen als einen eigenen, aparten Stil zu bezeichnen, der blos im Oriente cultivirt worden wäre. Denn das Charakteristische dieses Stiles, der Centralbau, beschränke sich keineswegs auf Byzanz allein. „Einzelne Centralbauten nämlich, zumal für Tauf- und Grabkapellen, selbst bei Hauptkirchen, z. B. bei St. Stephan in Rom, St. Laurentius in Mailand, kommen auch im Occident schon frühe vor und offenbaren den nämlichen Charakter. Wo immer daher in späteren Jahrhunderten aus besonderen Gründen die centrale Anlage für eine Kirche gewählt wurde, da bauten auch die abendländischen Meister nach den nämlichen, aus der Anwendung von Gewölben sich ergebenden Stilformen. Statt des Ausdruckes „byzantinischer Bau" wäre es richtiger, zu sagen: „Altchristlicher Centralbau[2])."

1) Freiburger Kirchenlexikon, Aufl. 2, Art. Baustil.

2) Nicht unerwähnt darf hier bleiben der arabisch-maurische Stil, welcher unter dem Einflusse des Islam entstand, im Osten an den byzantinischen, im Westen an den Basilikenstil sich anlehnte, und seinen eigenthümlichen Ausdruck in der Verwendung besonderer Bogenformen und in seiner Ornamentik fand. Ueber diesen Stil spricht sich Lemcke (a. a. O. S. 332) in folgender Weise aus: „Der Islam braucht für seine Gläubigen nur eine ruhige Halle zum Gebet, darin einen Schrein für den Koran; dann einen Hof und einen Brunnen für die Waschungen . . . Nüchterne Lebensweisheit, Beschaulichkeit, mystische Verzückung, das trifft in diesem Glauben zusammen; auch die Architektur manifestirt das. Da sind dämmrige, ziemlich niedere Hallenreihen, Kuppeln, wundersames Verzierungsspiel, mystisch aufblitzender oder strahlender Farbenschmuck, dann dies Spiel der geschweiften, gebrochenen, gezackten Bogenlinien, in denen das Licht natürlich ganz anders gefangen, gebrochen, reflectirt wird, als im Halbbogen. Die Ruhe des Halbkreises wird verlassen, oder der Bogen wird doch

β) Der romanische Baustil.

§. 72.

1. Vom Schlusse des zehnten Jahrhunderts an tritt der romanische Stil auf, in dessen Entwickelung drei Perioden angenommen werden: die erste reicht bis zum Schlusse des elften Jahrhunderts; die zweite, die Blüthezeit dieses Stiles, bis Ende des zwölften Jahrhunderts; die dritte endlich, die Zeit des spätromanischen Stiles, bis in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Der romanische ging aus dem Basilikenstile hervor, und ist nur die weitere Fortentwickelung des letzteren. „Wie die romanischen Sprachen nur die volksthümlichen Weiterbildungen der römischen Sprache sind, so erscheint auch die romanische Bauweise als die lebensfrische Fortentwickelung des altchristlichen, im römischen Abendlande gebräuchlichen Stiles: daher auch der Name."

2. Das Langhaus der romanischen Kirche besteht, wie das der alten Basilika, aus drei Schiffen: dem Mittelschiff, breit und hoch, und den zwei Seitenschiffen, gewöhnlich halb so hoch und halb so breit wie jenes. Ebenso ist, wie in der alten Basilika, das Mittelschiff von den Seitenschiffen geschieden durch zwei Reihen von Säulen oder Pfeilern, und jede dieser Säulenreihen (Arkaden) trägt vermittelst der sie verbindenden Halbkreisbögen (Arkadenbögen) eine hohe Wand, welche bis zum Dache emporsteigt. Ziemlich nahe unter dem Dachstuhl ist eine Reihe von Fenstern angebracht, die dem Mittelschiff Licht geben. Diese Fenster sind bis in's dreizehnte Jahrhundert hinein klein, obgleich sie im Verlaufe des zwölften Jahrhunderts etwas wachsen. Sie schließen nach oben mit einem Halbkreisbogen ab, und ihre Seitenwände sind stark ausgelaibt. Die beiden Hochwände suchte man auf verschiedene Weise zu beleben, namentlich durch Malereien.

3. Nach Osten vor wird das Langhaus abgeschlossen durch drei breite Halbkreisbogen (Gurten); das Mittelschiff im Besonderen durch einen Bogen von beträchtlich höherer Spannung, der, wie bei der Basilika, Triumphbogen genannt wird. Hier nun setzt sich das Querschiff ein, ganz in derselben Weise, wie wir solches bei der Basilika gesehen, und dadurch erhält auch die romanische Kirche die Kreuzesform, weshalb das Querschiff auch Kreuzschiff heißt. Der mittlere Raum des Kreuzschiffes heißt Vierung. Von den beiden Pfeilern nämlich, die den Triumphbogen tragen, spannen sich auch nach Osten

---

überhöht oder gestelzt; der Spitzbogen kommt vor, der Hufeisenbogen wird gebräuchlich; die Bogen werden geschweift, gezackt; die Kuppeln erhalten geschweifte Formen mit Spitzen. Bildlicher Schmuck ist dem arabischen Semiten verboten. Er überdeckt Alles mit seiner Ornamentik, und thut darin seinem mathematischen Geiste, seinem tüftelnden Verstande und seiner Phantastik Genüge. Es ist ein Reiz, diesem mathematischen Linienspiel zu folgen; aber es wird auch sinnbetäubend; es hat nichts zu sagen, nichts zu erzählen, wie eine bildliche Darstellung. Sprüche der Weisheit sind wohl dazwischen in den Friesen u. s. w. eingestreut; sie sollen den Geist wieder nachdenklich concentriren."

hin zwei große Halbkreisbogen, die dort im nämlichen Abstande, wie der Triumphbogen, auf zwei Wandpfeilern sich aufsetzen; und indem auch diese wieder in der Querrichtung durch einen Bogen verbunden werden, ist durch die vier Gurtbogen ein quadratischer Raum umschlossen, und diesen eben nennt man die Vierung.

4. Diese Vierung wurde häufig mit in den Bereich des Chores gezogen, so daß dadurch im Unterschiede von dem Hauptchor ein (tiefer gelegener) Unterchor entstand. Dieser wurde dann durch niedrige Mauern (Balustraden) von den Seitenarmen des Querschiffes gesondert. Auch nach dem Langhause hin pflegte in diesem Falle die Vierung durch eine ähnliche Mauerschranke geschlossen zu sein. An der dem Schiffe zugewendeten Seite dieser Mauerschranke war dann der Altar für die Laien angebracht, und darüber setzte sich ein tribünenartiger Bau auf, der sog. Lettner (Lektorium), der jedenfalls aus den beiden Ambonen der alten Basilika sich entwickelt hat. Hier wurden in der romanischen Kirche Epistel und Evangelium verlesen. Als es aber mit der Zeit Sitte wurde, beide am Altare selbst zu verlesen, wurden die Lettner zu Singchören eingerichtet, und erhielten zuweilen eine kleine Orgel.

5. Wieder nach Osten vor legt sich an die Vierung ein in gleicher Höhe mit dieser aufgeführter viereckiger Raum an. Das ist der Chor oder das Presbyterium, die Krönung des ganzen Baues. Vorne in die östliche Wand des Chores fügt sich jedoch nochmal ein Raum ein, von einer im Halbkreise gezogenen Mauer umschlossen, und nach oben durch ein halbes Kuppelgewölbe sich an die aufsteigende Schlußmauer des Chores legend. Das ist die Apsis. Auf der Grenze der Apsis und des viereckigen Chorraumes erhebt sich der Altar, so daß also ein Umgang um diesen frei bleibt. Die Mauer der Apsis ist gewöhnlich durch drei Fenster durchbrochen, in der gleichen Form, wie die übrigen Fenster, nur gewöhnlich von etwas größeren Verhältnissen. Die Wölbung der Apsis dagegen wurde mit Gemälden geschmückt. Meistentheils findet sich dort das Bild Christi als Weltheilandes und Weltrichters, auf dem Regenbogen thronend in mandelförmigem Medaillon[1]).

6. Das am meisten Charakteristische des romanischen Stiles aber ist der Gewölbebau. An die Stelle der getäfelten Flachdecke der alten trat in der romanischen Basilika das Gewölbe. Man unterscheidet zwischen Tonnen- und Kreuzgewölbe. Das Tonnengewölbe ist nichts weiter als die im Halbkreise vollzogene Verbindung zweier einander gegenüberstehender Linien. Es ist somit der einfache Halbkreisbogen (Rundbogen), welcher für die Con-

1) Oft findet sich auch am westlichen Ende der romanischen Kirche ein zweiter Chor (Westchor), welcher wohl zumeist die Bestimmung hatte, den Reliquien des Diöcesanpatrons oder eines anderen Heiligen zur Ruhestätte zu dienen. Ferner befindet sich bei größeren Kirchen unter dem Ost- oder Hauptchor gewöhnlich noch eine zweite Kirche — Krypta — mit Apsis, Altar und Kirchenschiffen. Für die bauliche Anlage wurden diese Krypten in so fern einflußreich, als durch sie der Raum des Chores beträchtlich erhöht wurde, und letzterer durch eine Reihe von Stufen im Zusammenhange mit dem Unterchor und dem Schiffe gehalten werden mußte.

struktion des Tonnengewölbes maßgebend sich verhält. Das Kreuzgewölbe dagegen entsteht durch eigenthümliche Combination von mehreren Rundbogen. Setzt man nämlich vier Säulen oder Pfeiler in eine Quadraturstellung zu einander, so kann man nicht blos die zwei in der Breitseite, sondern auch die zwei in der Diagonale einander gegenüberstehenden Säulen (oder Pfeiler) durch einen Rundbogen miteinander verbinden. Geschieht letzteres, so schneiden sich die beiden in der Diagonale laufenden Rundbogen in der Mitte in Kreuzesform, und entstehen vier sphärische Dreiecke (Gewölbekappen). Wird nun in diese letzteren das Gewölbe eingespannt, dann hat man das Kreuzgewölbe.

7. Nun ist es weniger das Tonnen-, sondern weitaus zum größten Theile das Kreuzgewölbe, welches in der romanischen Basilika zur Anwendung kam. Da die beiden Reihen der niedrigen Arkadenpfeiler nicht auf die Anlage von Gewölben berechnet waren, so half man sich dadurch, daß man ein und den anderen Pfeiler höher hinaufführte, und zwar als pilasterartige Wandverstärkung, die oben auf einem „Kämpfergesimse" das Gewölbe aufnahm. Nun schlug man von dem „Kämpfer" aus einen breiten Quergurtbogen (Transversalgurt) nach dem des gegenüberstehenden Pfeilers. Hatte man so mehrere Pfeiler durch Quergurtbogen verbunden, so führte man ähnliche Gurten, der Längenaxe des Gebäudes nach, von einem Pfeiler zum anderen (Longitudinalgurten), und erhielt auf solche Weise oben lauter Quadrate mit zwei sich in der Mitte kreuzenden rundbogigen Gurten, in welche man nun die Füllung des Gewölbes leicht einsetzen konnte. Die Diagonalgurtbänder erhielten bald eine festere Construktion in Gestalt von straffen, zumeist runden Kreuzrippen, die es ermöglichten, das Gewölbe immer dünner anzulegen, es aus immer dünnerem Material zu construiren, und mehr als bloße Füllung jenes Rippenwerkes zu behandeln. Der Durchschneidungspunkt der Kreuzrippen (der Scheitel des Gewölbes) wurde zu einem runden, nachmals oft reich verzierten Schlußstein ausgebildet[1]).

8. Die romanische Basilika ist entweder Pfeiler- oder Säulenbasilika, je nachdem in derselben Pfeiler oder Säulen zur Anwendung kamen. Die Pfeiler sind rechtwinkliche, viereckige, aus horizontal geschichteten Steinen aufgeführte Mauerkörper. Belebt wurden sie dadurch, daß man ihre Ecken auskehlte und mit kleinen Säulen oder Halbsäulen füllte. Die Säule dagegen steigt in gerundeter Form empor. Die Basis der romanischen Säule besteht aus drei, durch schmale Plättchen verbundenen Gliedern, nämlich einem oberen (engeren) und einem unteren (weiteren) Wulst oder Pfühl, zwischen denen eine Hohlkehle den Uebergang bildet. Unter diesen Gliedern liegt noch eine kräftige Platte (Plinthe), die eine einfache viereckige Grundlage für Basis und Säule gewährt. Der Schaft der Säule hat zur Grundform den Kreis; es gibt aber auch sechs- oder achteckige (niemals jedoch viereckige) Säulen. Der Säulen-

1) Am Rhein verband sich mit diesem Gewölbebau auch noch die Anlage einer erhöhten Kuppel über dem Mittelquadrate des Querschiffes (der Vierung), welche nach Außen als imposanter, achteckiger Thurm hervortritt.

schaft verjüngt sich gewöhnlich nach oben, d. h. sein Durchmesser wird geringer. Das Capitäl der Säule besteht aus zwei Gliedern, dem Halse und der Deckplatte, die das Capitäl nach oben abschließt. Die Form des Capitäls entlehnte man anfangs von der antiken, corinthischen Säule; bald aber bildeten sich eigene Capitälformen aus, wie das Würfelcapitäl, das glocken- oder kelchförmige Capitäl, u. s. w. Das Capitäl ist immer auch mit Skulpturen reich verziert.

9. Während die altchristliche Basilika an der Außenseite wenig Schmuck hatte, suchte man dagegen in der romanischen Basilika auch diese Außenseite des Baues würdig auszuschmücken, indem man die Mauerfläche künstlerisch zu beleben trachtete. Ein kräftiger Sockel bildet den Fuß des ganzen Gebäudes; ein Dach- oder Kranzgesims schließt die Mauer nach oben gegen die Dachung hin ab. Damit verbindet sich dann der Bogenfries, genauer Rundbogenfries. Er wird gebildet durch eine Reihe von Halbkreisbögen, die nebeneinander geordnet und zu Einem ohne Unterbrechung horizontal laufenden Gliede verbunden sind, und hat die mannigfaltigste Behandlung und Ausbildung erfahren. Auf den Ecken des Gebäudes, sowie an der Mauerfläche in gewissen Zwischenräumen sind Lisenen angebracht, d. h. aufsteigende Wandstreifen, pilasterartige Verstärkungen der Mauer, die den Sockel mit dem Dachgesimse verbinden.

10. Portale hat die romanische Basilika gewöhnlich mehrere; das Hauptportal findet sich zumeist am westlichen Ende des Mittelschiffes in der Mitte der Westfaçade. Die eigentliche Oeffnung des Portals pflegt die gewöhnliche rechteckige zu sein, nach oben begrenzt durch einen horizontalen Balken, den Thürsturz. Ueber diesem aber ist meistentheils ein halbkreisförmiges Feld angebracht: das Tympanon oder Bogenfeld des Portals. Häufig hat die Skulptur bedeutsame Reliefdarstellungen auf dem Tympanon ausgemeißelt[1]). Eingeschlossen wird das Portal durch eine oder mehrere Säulen, die zu jeder Seite in die dafür ausgesenkte Mauer hineingeordnet sind. Von der Deckplatte der Säulen steigen dann Rundstäbe (je nach der Zahl der Säulen einer oder mehrere) empor, die in halbkreisförmiger Biegung das Tympanon begrenzen. An einigen romanischen Portalen finden sich Löwen oder auch andere, oft carrikaturmäßige Thiergestalten angebracht. Ueber dem Portale erhebt sich endlich in größeren Kirchen ein radförmiges Prachtfenster — Katharinenrad oder Rose.

11. Zur Zeit des romanischen Baustiles erscheinen auch die Glockenthürme, gewöhnlich isolirt, aber doch auch hin und wieder organisch in das Kirchengebäude hineingezogen. Sie stehen nicht immer an der Façade, sondern treten auch öfters an die Seiten des Chores. Bei größeren romanischen Kirchen finden

---

1) Unter diesen sind die beliebtesten: Christus auf dem Regenbogen in mandelförmigem Medaillon (Mandorla), oft zu den Seiten Engel, die das Medaillon halten oder Rauchfässer schwingen, manchmal auch die Patrone der Kirche zu Christi Seite; das Lamm mit dem Kreuze, Christus am Kreuze, der Fisch als Symbol Christi, der Herr mit den klugen und thörichten Jungfrauen, u. s. w.

sich zwei Thürme, sowohl im Westen, als im Osten, dazu manchmal auch noch, wie schon oben angedeutet, ein achteckiger Kuppelthurm über der Vierung. Auch die Kreuzarme des Querschiffes sind nicht selten mit runden oder polygonen Treppenthürmen flankirt. Die eigentlichen Glockenthürme sind übrigens meistens viereckig, anfangs noch niedrig, höher bereits im zwölften Jahrhundert, dazu in drei oder mehrere Stockwerke durch kräftige Simse getheilt. Die Schallöffnungen sind von einem Halbkreisbogen (Rundbogen) überwölbt, in welchen meistens zwei kleinere Halbkreisbogen hineinconstruirt sind, die ihren mittleren Stützpunkt in einer kleinen mehr oder minder schlanken Säule finden. Der Thurm schließt nach oben mit einem Sattel-, Kreuz- oder Pyramidaldache.

12. Vorhallen kommen auch in der romanischen Zeit noch immer vor, wenn auch selten in der gleichen Ausdehnung, wie früher. Wo kein eigentlicher Außenbau hiefür angelegt erscheint, vertritt die Stelle der Vorhalle das untere Geschoß des an der Westseite der Kirche eingebauten Thurmes, oder falls das Hauptschiff an dem Westende von zwei Seitenthürmen in die Mitte genommen ist, der im Innern dadurch abgegrenzte Raum des Mittelschiffes[1]).

γ) Der gothische Baustil.

§. 73.

1. Wie der romanische aus dem altchristlichen Basilikenstil, so entwickelte sich wieder der gothische aus dem romanischen Stil. „Der gothische Stil," sagt Jakob[2]), „ist die consequente und allseitige Durchbildung eines Princips, das nicht da oder dort zufällig erfunden, sondern durch den früheren Stil nothwendig vorbereitet worden ist; er ist das Endresultat des im romanischen Stile immer lebhafter hervortretenden Strebens nach dem vollkommenen Ausdrucke der Einheit zwischen dem Ganzen und den Theilen, dem Inneren und dem Aeußeren des Baues." In der That treten im spätromanischen Stile mehrere, vorher nicht gebräuchliche Eigenthümlichkeiten auf, welche von der Art sind, daß sie allmählig zum gothischen Stile überleiten: weshalb die Zeit des spätromanischen Stiles auch als „Uebergangsperiode" (zum gothischen Stil) bezeichnet wird.

2. Obgleich in Frankreich zuerst hervortretend, fand der gothische Stil doch seine eigentliche und volle Ausbildung erst in Deutschland: daher er im Mittelalter zumeist „deutscher Stil" hieß. In Italien erhielt er mit dem Beginne der Renaissance den verächtlich sein sollenden Namen „gothischer", das ist barbarischer Stil. Sonderbarer Weise ist diese Benennung nachmals allgemein gebräuchlich geworden, und heut zu Tage ist sie völlig eingebürgert, wobei selbstverständlich Niemand mehr an die Nebenbedeutung denkt, welche sich ehemals bei den Italienern daran geknüpft hat. Die Periode des gothischen Stiles reicht vom 13. bis zum 16. Jahrhundert, und zerfällt in drei Unterperioden, in die des frühgothischen (13. Jahrhundert), in die des durch-

1) Vgl. Lübke, a. a. O. S. 15. ff. — 2) A. a. O. S. 73.

gebildeten (14. Jahrh.) und endlich in die des spätgothischen Stiles (15. und Anfang des 16. Jahrhunderts).

3. Im ausgebildeten gothischen Stile fallen die Hochwände des Mittelschiffes fort; die Seitenschiffe erheben sich zu gleicher Höhe mit dem Mittelschiff; sie stehen unter einer gemeinsamen, einheitlichen Dachung, während im romanischen Stile Mittel- und Seitenschiffe eigene Dachungen hatten. Die gothische Kirche wird zur „Hallenkirche". Nicht selten werden die Seitenschiffe um den Chor herumgezogen, und entstehen dadurch die sog. Chorumgänge, in welchen sich eine Reihe von Kapellen befindet (Kapellenkranz). Die mittlere Kapelle ist meist U. L. Frau geweiht. Der Chor steht daher in solchem Falle frei, und schließt sich nicht unmittelbar an die östliche Wand der Kirche an. Doch finden sich solche Chorumgänge nicht überall.

4. Nach Wegfall der Hochwände des Mittelschiffes sind die Säulen frei geworden, und steigen nun frei empor bis zum Gewölbe. Dieses letztere tritt, wie im romanischen Stile, in der Form des Kreuzgewölbes auf. Es laufen hier wie dort von den Säulen die Quer- und Kreuzbögen aus, und zwar in der Gestalt von starken, hervorspringenden Rippen, die gewöhnlich vergoldet, oder doch bemalt sind. Zwischen sie ist dann das Gewölbe eingespannt. Aber, und das ist das Eigenthümliche: jene Rippen laufen nun nicht mehr im Rundbogen über das Mittelschiff hin; der Rundbogen hat sich vielmehr in den Spitzbogen metamorphosirt, und dadurch erhält auch das ganze über das Mittelschiff sich aufsetzende Gewölbe die Spitzbogenform, wird zum Spitzbogen-Gewölbe. Das Gleiche wiederholt sich bei den Seitenschiffen und im Chor: überall finden wir das Spitzbogengewölbe.

5. Bei den Seitenschiffen läuft die eine Reihe der Rippen von der Umfassungsmauer aus, um, mit den von den Säulen ihnen entgegenkommenden Rippen in der Mitte zusammentreffend, das Spitzbogengewölbe zu bilden. Analog verhält es sich beim Chor, bei welchem die Umfassungsmauer das ganze Gewölbe zu tragen hat. Um nun die Mauern dem Seitenschub der Gewölbe gegenüber stark genug zu erhalten, legte man nach Außen an die Hochwände in der Höhe des Gewölbanfanges als Widerhalter die sog. Strebepfeiler an. Diese laufen um das ganze Gebäude herum, sind meist mit Kapellchen und Bildwerk geziert, und mit schlanken, einfachen oder zusammengesetzten Fialen, die zugleich den Druck von Oben und damit die Widerstandskraft der Strebepfeiler verstärken, gekrönt. Bei größeren Bauten verband man die Strebepfeiler des Mittelschiffes und der Seitenschiffe noch dazu durch verspannende Bogen über diese hin, d. i. durch die sog. Strebebogen. So repräsentirt der Bau ein förmliches System; seine Construction ist durchaus zusammenhängend; jeder Theil ist für das Ganze unentbehrlich, und zwar gerade in dieser seiner Form. Wie das Knochengerüste eines lebendigen Organismus, fest und doch leicht bewegt, und umhüllt vom nicht beschwerenden Wandwerk, stützt und trägt sich selbst in seiner Gliederung und Fügung der gesammte Bau.

6. Die Rippen scheinen aus den Säulen und Mauern organisch heraus-

zuwachsen. Die Säule insbesonders gleicht einem Baume, welcher oben nach allen Seiten hin seine Aeste (Rippen) ausbreitet. So machen die Säulen und das Mauerwerk den Eindruck, daß sie nicht zum Tragen des Gewölbes bestimmt seien, sondern daß sie vielmehr nach Oben durch die von ihnen auslaufenden Rippen selbst zum Gewölbe sich entfalten. Und das hat wiederum zur Folge, daß das Gebäude in seinem Aufriß gleichsam aus der Erde hervorzuwachsen und nach Oben zu streben scheint (Strebebau), um hier im Spitzbogengewölbe sich auszubreiten und zu vollenden. Dieser Schein des Aufstrebens wird noch dadurch verstärkt, daß der Spitzbogen sich nicht auf das Gewölbe allein beschränkt, sondern daß auch in allen anderen Theilen des Gebäudes, sowie in der ganzen Ornamentik dieser Spitzbogen hervortritt, und das einheitliche Grundgesetz der ganzen Gestaltung bis in die kleinsten Details hinein bildet. So verschwindet im gothischen Baue gewissermaßen die Schwere; der ganze Bau scheint zu leben und lebend aus der Erde sich emporzuringen in die Höhe, wie der Baum, der seine Wurzeln in die Erde schlägt, aber mit kräftigem Triebe emporwächst und sich in seine Blätter und Blüthenkrone ausbreitet.

7. Schon der romanische Stil zeichnet sich durch reiche Ornamentik aus; die Ornamentik des gothischen Baues aber ist noch reicher. Abgesehen von dem Schmuck plastischer Bildwerke prangt im Innern des gothischen Domes Alles in dem mannigfaltigen Blumen- und Blätterschmuck, so aber, daß hierin namentlich die Kreuzblume und die Rose das Herrschende sind. Das Ornament ist jedoch in der Gothik nicht eine bloße Copie der Natur, sondern freie Reproduction, und diese wiederum nicht mehr, wie im romanischen Stile, ein Spiel der Phantasie, sondern des Verstandes. Aus der Mannigfaltigkeit die Einheit, aus den verschiedenen Gestalten das gemeinsame, von dem Schöpfer ihnen grundgelegte Bildungsgesetz aufzufinden, und frei, jedoch leicht erkennbar, d. i. geometrisch, und zugleich übereinstimmend mit der Beschaffenheit des gewählten Materials darzustellen, das ist beim gothischen Ornament das Princip der Stilisirung. Weinlaub, Epheu, Hopfen, Kreuzkraut, Stechpalme, Mohn, Rose, Kreuzblume u. dgl. werden weder naturalistisch copirt, noch phantastisch paraphrasirt, sondern systematisch construirt. So scheint der Stein überall Leben zu erhalten und auszublühen, aber immer nach einem ganz bestimmten geometrischen Bildungsgesetze. Ueberall herrscht strenge Einheit mit der größten Mannigfaltigkeit.

8. Zwischen den Strebepfeilern wird das Mauerwerk durchbrochen durch die Fenster. Diese werden jetzt bedeutend größer und breiter als im romanischen Bau, und laufen nach Oben gleichfalls in den Spitzbogen aus. Durch eine oder zwei Säulen wird das Fenster in zwei oder drei Felder getheilt, jedes Feld wiederum im Spitzbogen geschlossen. In dem Raume über diesen und dem gemeinsamen Spitzbogen finden sich dann mancherlei ineinander verschlungene Figuren, Maßwerk genannt. Die einfachsten dieser Figuren sind das Dreiblatt (Dreipaß) und das Vierblatt (Vierpaß). Es gibt aber auch Fünfpässe, Sechspässe u. s. w. Die Fenster sind mit farbenprächtigen Glas-

gemälden geschmückt. Die Wandmalerei, die mit den Wandflächen des romanischen Baues verschwand (obwohl sie für die Bemalung der architektonischen Glieder auch jetzt noch verwendet wurde), ging als Glasmalerei in die Fenster über. Die Glasgemälde sind meistens aus teppichartigen Mustern zusammengesetzt, und nehmen unter Baldachinen einzelne statuarische Gestalten oder Gruppen auf.

9. Der Chor war und blieb auch im gothischen Baustile der erste und vornehmste Theil des ganzen Baues, und ist als solcher in der ganzen Anlage gebührend betont und hervorgehoben. Seiner Form nach wird er jetzt polygon. Er ist entweder dreieckig, oder fünf- sechs- sieben- neun- und zwölfeckig. Die Krypten verschwinden. Ebenso die Vierungskuppeln. Wenn Querschiffe angelegt sind (es ist das keineswegs immer der Fall), dann haben diese die gleiche Wölbung mit dem Mittelschiffe. Immer jedoch blieb die strenge Scheidung des Chores vom Schiffe bestehen, und der gothische Stil baute zudem statt der einfachen Schranken zwischen Chor und Schiff die Lettner noch reicher, als der romanische. Unter den Fenstern, im sog. Lichtgaden, zieht sich in größeren gothischen Kirchen eine Empore, ein Mauergang hin, der Triforium genannt wird. Die kleinen spitzbogigen Arkaden dieses Triforiums sind in je drei oder mehrere Abtheilungen gestellt, hinter welchen wir zuweilen die glatte Mauer, zuweilen auch die Fenster erblicken.

10. Was die Außenseite des gothischen Domes betrifft, so ist hier vor Allem die Façade, und in dieser das Portal mit besonderer Auszeichnung behandelt. Das Portal hat eine tiefe Laibung, und läuft nach Oben mit dieser seiner ganzen Laibung gleichfalls in den Spitzbogen aus. Seine Wandungen belebt ein mannigfaltiger Wechsel von hervortretenden und eingekehlten Gliedern, die zugleich durch Statuetten von Heiligen auf Consolen unter Baldachinen ausgefüllt sind. Auch das Tympanon ist oft mit bildlichen Darstellungen versehen. Ueber dem Spitzbogen des Portals (oft auch der Fenster) ragt der Ziergiebel (Wimberg, Schutzgiebel) spitz und hoch empor. Er ist an seinen Ecken flankirt von kleinen pyramidalen Thürmchen (Fialen); die Seiten desselben sind mit Blättern (Bossen, Krabben), besonders mit dem charakteristischen Frauenschuh besetzt; sein Inneres ist mit Maßwerk ausgefüllt; seine Spitze krönt die gothische Kreuzblume — die „Blume Christi". Ueber dem Portale erscheint dann die große Fensterrose, statt welcher wohl auch Prachtfenster von vertikaler Form vorkommen. Gallerien mit schön durchbrochener Arbeit, Nischen u. dgl. gliedern endlich die Façade in horizontaler Richtung in mehrere Stockwerke.

11. Die Façade ist entweder in der Mitte durch Einen, oder nach beiden Seiten hin durch zwei Thürme überragt. Der gothische Thurm ist im Viereck gebaut, steigt in mehreren Stockwerken auf, geht in den oberen dieser Stockwerke in's Achteck über, und läuft endlich in den hohen, achtseitig pyramidalen und künstlich durchbrochenen Helm aus, auf welchem die Kreuzblume als Krönung des Thurmes sich aufsetzt. Strebepfeiler, die sich nach Aufwärts verjüngen und in schöne Fialen auslaufen, oft auch eigentliche kleine Thürmchen an den

Ecken der Absätze, verstärken und beleben den Thurmbau, und eine reiche Fensterarchitektur, sowie mannigfaches Bildwerk, gliedert und ziert die einzelnen Stockwerke. Der gothische Stil bildet im Gegensatze zum romanischen seine Thürme aus kräftigen Strebemassen, zwischen welchen wieder starke Mauerflächen liegen. Der ganze Thurm aber ist eine durchaus einheitliche, von Unten bis Oben in allen Theilen streng durchgeführte Construction.

12. Auch an den Langseiten des Baues finden sich nach Außen nirgends monotone Wandflächen. Denn eben die Strebepfeiler, von denen wir oben gesprochen, kräftig aus der Wand hervortretend, abgestuft nach dem vertikalen Entwickelungsgesetze der übrigen Bautheile im Innern und Aeußern, gekrönt mit schützendem Pult- oder Giebeldache oder aber mit der dem gothischen Stile charakteristischen Fiale, verleihen dem Aeußeren der Kirche eine Bewegtheit der Formen, einen Wechsel von Licht und Schatten, eine stete Beziehung auf das Innere, wie dieses z. B. im romanischen Stile durchaus unmöglich ist. Der Grundzug des gothischen Stiles, das Aufstreben aller Theile nach Oben, tritt ebenso gut an der Außenseite des gothischen Domes zu Tage, wie im Innern desselben [1]).

13. Damit dürften die hervorragendsten charakteristischen Merkmale des gothischen Stiles hervorgehoben sein. Es möge uns gestattet sein, zum Schlusse das bisher Gesagte noch einmal zusammenzufassen, indem wir folgenden Passus aus Lasaulx „Philosophie der schönen Künste" [2]) ausheben: „Die constructiven Eigenthümlichkeiten des gothischen Domes," sagt er, „bestehen darin, daß außer dem überall vorherrschenden, aus zwei Kreissegmenten zusammengesetzten Spitzbogen und der dadurch bedingten Gewölbeconstruction alle Theile des Baues aus den einfachsten Grundformen des Quadrats, des Dreiecks und des Kreises streng geometrisch entwickelt, und durch einen reichen, der Pflanzenwelt nachgebildeten Blätterschmuck verziert sind: also daß darin zwei relativ entgegengesetzte Eigenschaften, der lebendige plastische Naturinstinkt der Germanen, und der klare, ordnende, mathematische Verstand der Romanen, beide durch den transcendentalen Geist des christlichen Glaubens gehoben und verklärt, glücklich vereinigt erscheinen. Mit diesen geistigen gestaltenden Kräften verbindet sich eine vollendete Technik, die, ausgehend vom Tonnengewölbe, fortschreitend zum Kreuzgewölbe, und von diesem auf die Gurtbögen und Diagonalrippen übergehend, in ihrem Hauptstreben darauf gerichtet ist, allen Schub und Druck auf einzelne feste Punkte wirken zu lassen, und diese möglichst außerhalb des Gebäudes, auf die Strebepfeiler zu verlegen. Dadurch wurde es möglich, fast alle Seitenwände mit riesigen Fenstern zu durchbrechen, die ganze Masse des Gebäudes in Glieder aufzulösen, alle Materie in Form zu verwandeln, alle Schwere verschwinden zu lassen und den ganzen Steinbau zu einem farbigen, von Luft und Sonne erfüllten Glashause zu machen. Alle schwerfälligen Pfeilermassen wurden in leichte, himmelanstrebende Säulenbündel umgebildet, alle Fenster

---

1) Vgl. Lübke a. a. O. S. 56 ff. und Jakob, a. a. O. S. 73 ff.
2) S. 48 f.

spitz, rosettenartig oder kleeblattförmig ausgegliedert; die äußeren Portale, gewöhnlich drei an der Zahl, zu lebendigen Lauben gestaltet, und, wie das ganze Aeußere, mit zahlreichen Standbildern und Basreliefs, Thürmchen und Laubwerk ausgeschmückt. So daß in der That der Totaleindruck, den diese wunderbaren Dome machen, von innen und außen, dort durch das energische Farbenlicht ihrer in Fenster verwandelten Wände, hier durch die himmelanstrebenden Thürme und die Unendlichkeit des Details, mit welchem das Ganze geschmückt ist, ein so mächtiger und erhabener wird, daß er die Seele in ihren Wurzeln ergreift und über die Erde emporhebt, mehr als je ein Werk menschlicher Hände solches zu bewirken vermocht hat."

δ) Der Renaissancestil.

§. 74.

1. Seit dem 16. Jahrhundert kam der sog. Renaissancestil auf, und verdrängte die bisherigen kirchlichen Baustile. Der Renaissancestil ging von der bisherigen kirchlichen Bauweise ab, und wendete sich zur Antike zurück. Er nahm sich die altrömische Bauweise zum Vorbild, und verfiel dadurch allmählich in eine prunkende Aeußerlichkeit. Der Renaissancestil geht also nicht aus dem gothischen Baustile organisch hervor, wie dieser aus dem romanischen hervorgegangen war; er repräsentirt vielmehr einen förmlichen Bruch mit der bisherigen christlichen Bauweise und eine Rückkehr zu dem äußerlichen Prunke der Antike. Wie in dieser Zeit die Wissenschaft von dem Geiste und von der Methode der christlichen Scholastik abfiel, und aus der Antike einen neuen Geist, einen neuen Inhalt und eine neue glänzendere Form zu schöpfen suchte, so vollzog sich im Gebiete der Kunst der gleiche Proceß, und die Architektur blieb hiebei nicht zurück; sie trat gleichfalls in diese Richtung ein.

2. „Schon gleich im Grundrisse der meisten Renaissancekirchen, sagt Jakob[1]), dem wir hier folgen, „stellt sich der Bruch mit der christlichen Bautradition offen dar. Es ist nicht mehr das aus der Liturgie selbst gestaltete, durch alle Jahrhunderte festgehaltene, und zur kunstgemäßen Einheit entwickelte Schema der Basilika, welche für die Disposition des Renaissancebaues maßgebend erscheint, sondern das Streben nach einem möglichst weiten, lichten und großartig wirkenden Raume. Daher breite Choranlage, noch breiteres Mittelschiff mit ganz engen Seitenschiffen, oder auch nur eine einzige, umfangreiche Halle, eine Nüchternheit in der Disposition, die von jenen so glänzend und mannigfaltig entfalteten, dabei so klaren und krystallisirten basilikalen Grundrissen des Mittelalters gar sehr absticht."

3. „Dasselbe beobachten wir im Aufrisse. Die Renaissance greift wieder zurück zur Kuppel des Pantheons und zu den Tonnengewölben der alten römischen Paläste. Nicht zufrieden mit den auch bisher öfters, aber doch maßvoll benützten Kuppeln über der Vierung, dehnt sie dieselben zu imponi-

1) A. a. O. S. 94 f.

render Weite und Höhe, und häuft sie selbst über kleinen und unbedeutenden Nebenräumen der Kirche; die cassetirten Tonnengewölbe aber überbieten sich in einer Breite, die um so unnatürlicher ist, je kühner, um so einförmiger, je geschmückter sie erscheint. Die Fenster erhalten gleichfalls bedeutende Breite, viereckige Form mit geradem oder flachbogigem oder mehrmals gebrochenem Schluß, auch runde oder ovale oder sonstige willkürliche Gestalt. Ueberall vermehrte Massen und Flächen, von einer Ornamentik belebt, die von den verschiedensten römischen Bauwerken entlehnt und ohne Zusammenhang mit dem Ganzen da und dort nur angepaßt wird. Dazwischen hinein und bis hinauf in die mächtigsten Gewölbe bringt endlich die Malerei ihre meist überreiche und farbenprächtige Zier."

4. „Nach Außen hin fallen die Strebepfeiler fort und werden dadurch die Außenwände der Kirche wieder einförmig und leer. Die größte Sorgfalt wird der Façade geschenkt; allein sie erscheint eben ganz unabhängig vom Innern und mit ihren Säulen und Pilastern, den gewaltigen horizontalen Simsen und den riesigen Voluten und Biegungen ohne organische Einheit mit dem Ganzen, als das Bild nicht des Inneren der Kirche, sondern der anspruchsvollen Aeußerlichkeit dieser Bauweise selber. So ist das Charakteristische dieses Baustiles Mangel an innerer Einheit und constructiver Durchbildung des Ganzen und des Einzelnen, Umkehr von der idealen und vergeistigenden zur realistischen und äußerlichen Richtung, vorherrschende Massenwirkung, sowie Haschen nach Großartigkeit und Effekt [1])."

5. Es sind jedoch in der Renaissancezeit wiederum drei Perioden auszuscheiden: die Periode des älteren Renaissancestils, die Periode des Rococostils, und endlich die Periode des Zopfstils.

a) Der ältere Renaissancestil, wie er sich zunächst in Italien ausbildete, (bis Ende des 16. Jahrhunderts), „hat noch eine gewisse Ehrfurcht vor den kirchlichen Baubedürfnissen; er behält in Vielem die allgemeine Ordnung des Baues bei, und umkleidet ihn nur mit aller Fülle der neugewonnenen, vermeintlich classischen Formen. Geschmackvolle Einfachheit, Großartigkeit und malerischer Effekt in der Vertheilung der Massen lassen sich in den Werken

---

1) Auch Lübke urtheilt in seiner „Geschichte der Architektur" S. 645 über den Renaissancestil sogar von seinem Standpunkte aus nicht ganz besonders günstig. „Mit dem Hange nach freier Individualität, als dem Grundzug der neuen Epoche," sagt er, „hängt es zusammen, daß der Kirchenbau sich von den zu allen anderen Zeiten beachteten Bedingungen des Cultus, von der religiösen Grundlage überhaupt befreit. Katholische und protestantische Kirchen erheben sich nach demselben Schema, gemäß einer mehr abstracten, individuellen Begeisterung für das, was man als „classisch" anerkannte, nicht nach rituellen Bedürfnissen und allgemein religiösen Anschauungen." Ebenso gibt Burckhardt in seiner „Geschichte der Renaissance in Italien", Stuttg. S. 57 zu: „Die Renaissance konnte keinen eigenen organischen und auch keinen sacralen Stil ausbilden im Sinne des griechischen Tempelstiles und des nordisch-gothischen Kirchenstiles. Sie wendet im Kirchenbau die antiken Formen und Anlagen an aus Bewunderung, weil sie selbe für das Vollkommenste hält, braucht sie dann aber ohne Bedenken auch für den Profanbau." Bei Jakob a. a. O. S. 95 f. not.

dieses älteren Renaissancestiles nicht verkennen, Eigenschaften, welche zwar den Mangel inneren Lebens nicht ersetzen, aber gegenüber der ausartend dekorativen Behandlung der Bauwerke in der letzten Zeit des gothischen Stiles immerhin wohlthuend wirken[1]."

b) Vom 17. Jahrhunderte an aber tritt die Periode des Rococo ein, die ihre Geburtsstätte in Frankreich hatte. „Die phantasielose, im Grunde doch fremde und dem neuen Leben nur aufgezwungene römische Architektur mußte den Völkern, und zumal dem prachtliebenden und genußsüchtigen Volke der Franzosen nach und nach viel zu kahl und kalt erscheinen. Man bereicherte und erneuerte, zierte und umkleidete daher im Ganzen und im Einzelnen. Gewundene Säulen, zerschnittene Giebel, unterbrochene Simse, mannigfaltige Voluten, schneckenförmige Consolen, eine Fülle von Festons und Fruchtkörben, von Genien, Wappen, Muscheln und Schnörkeln aller Art, perspectivische Täuschungen, Vermengung von Malerei und Plastik u. s. w. sind der Manier des Rococo eigen, und blenden nicht selten durch den Reichthum, die Phantasie und die technische Vollendung das Auge, während der Verstand damit freilich wenig zu beginnen weiß."

c) In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts endlich „trat ein Rückschlag ein. Uebersättigt von dieser Ueppigkeit und Unnatur wollte man zum Einfacheren und Edleren zurückkehren, verfiel jedoch in eine merkwürdige Steifheit und pedantische Classicität. So entstand der Zopfstil. Vorherrschend gerade Linien, horizontaler Thür- und Fenstersturz, copirte antike Simse, Säulen und Wandpfeiler, im Ganzen die möglichste Ungeschmücktheit und Eintönigkeit, bilden dessen Eigenthümlichkeiten."

6. Auf der Renaissancezeit überhaupt, und namentlich auf der Rococoperiode lastet die unaustilgbare und unverzeihliche Schuld, daß sie an eine Menge von Meisterwerken der früheren christlichen Baustile, namentlich des gothischen, Hand anlegte und um selbe in das Rococogewand zu stecken, mit barbarischer Hand die schönsten Formen derselben zerstörte, und mit dem Rococoschnörkelwerk überkleisterte. Diese Todsünde gegen die altchristliche Architektur wird der Renaissancezeit zu ewiger Schmach gereichen. Hätte diese Zeit

---

1) Dieser älteren Renaissancezeit gehört die St. Peterskirche in Rom, von Michel Angelo Buonarotti erbaut, an. Von dieser Peterskirche sagt Jakob a. a. O. S. 98: „Niemanden fällt es jetzt mehr ein, im Dome von St. Peter das Muster aller Kirchenbauten zu bewundern; aber was wir daran bewundern, das ist das Riesenhafte seiner Dimensionen, und vielleicht auch eine gewisse Providenz, wornach trotz der fremdartigen Formen in der Hauptkirche der katholischen Welt die zwei wichtigsten Bauanlagen christlicher Tradition: der Central- und der Langhausbau, sowie das lateinische und griechische und das dreiarmige päpstliche Kreuz zu Einem Ganzen wenigstens im Grundrisse vereinigt erscheinen." „Die ganze Bedeutung der St. Peterskirche liegt in Roms Bedeutung selber. Aus Rom, seiner Bedeutung und Geschichte herausgenommen und an irgend einen anderen Ort der Erde hin versetzt, ist sie eben von anderen Kirchen der Renaissance in Nichts unterschieden, als durch das Gewaltige ihrer Constructionen."

sich damit begnügt, neue Bauwerke in ihrem Sinne zu errichten, so konnte das hingehen; aber Bauwerken des bis in's Kleinste durchgebildeten gothischen oder romanischen Stiles die Rococokappe aufzustülpen, und alles, was in diese Kappe nicht paßte, zu zerstören: das verräth nicht blos den allerschlechtesten Geschmack, sondern ist auch ein Beweis von Unverstand und nahezu barbarischem Sinne.

7. Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf die profane Architektur der nachchristlichen Zeit! Es hat sich diese in der romanischen sowohl als auch in der gothischen Zeit stets enge an die religiöse Architektur angeschlossen. Namentlich in der gothischen Zeit wurde der gothische Stil durchgehends auch auf profane Bauten angewendet, und öffentliche Gebäude sowohl, als auch Privathäuser in gothischen Formen aufgebaut. Besonders waren es die Rathhäuser in den Städten, in deren Bau der gothische Stil in seiner ganzen imposanten Größe und mit allen Feinheiten seiner Details durchgeführt wurde, so daß jene Rathhäuser, soweit sie noch erhalten sind, auch jetzt noch unsere Bewunderung auf sich ziehen. Später bemächtigte sich der Renaissancestil der profanen Bauten, und wurden in diesem Stile namentlich die Palastbauten aufgeführt. Für den Palastbau war denn auch der Renaissancestil geeignet, da er doch einen ausschließlich weltlichen Charakter hat. Man muß auch zugestehen, daß die Renaissancezeit gerade im Palastbau Vortreffliches geleistet hat. Hier war das Pracht- und Prunkvolle in der äußeren Erscheinung, worauf es der Renaissancestil in erster Linie absieht, an seinem Platze, und so konnte er hier in seiner Art Großes leisten.

8. Nachdem wir im Bisherigen die Baustile der christlichen Zeit nach ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten im Grund- und Aufriß, so weit es für die Zwecke der Aesthetik erforderlich ist, dargestellt haben, müssen wir nun auf die Symbolik des christlichen Tempelbaues übergehen.

c) Die Symbolik des christlichen Tempelbaues.

§. 75.

1. Man braucht ein Werk der christlichen Tempelbaukunst, namentlich einen gothischen Dom, nur zu sehen und zu betrachten, um sofort die Ueberzeugung zu gewinnen, daß diese großartigen, prachtvollen und bis in's feinste Detail durchgebildeten Bauten nicht ohne Symbolik sein können, daß die Meister, welche den Plan hiezu entworfen und dessen Ausführung geleitet haben, nicht blos von mechanischen Gesetzen, oder vielmehr von den diesen entsprechenden Berechnungen geleitet wurden, sondern daß sie in dem ganzen Bau auch einen Gedanken zum sinnbildlichen Ausdruck zu bringen strebten.

2. Dieser Gedanke war den christlichen Meistern gegeben in der Art und Weise, wie die Kirche den christlichen Tempel auffaßt. Die Art und Weise, wie die christliche Kirche ihren Tempel auffaßt, ist eine ganz bestimmte, und immer sich gleichbleibende. Von dem Zwecke desselben ausgehend legt sie ihm ganz bestimmte charakteristische Eigenschaften bei, die in diesem Zwecke begründet, und daher idealer Natur sind. Sie kommen in ihren Gebeten und

liturgischen Akten überall in prägnanter Weise zum Ausdrucke. Diese ideale Auffassung des Tempels von Seite der Kirche war denn nun auch für die Meister, welche der Kirche ihre Tempel bauten, maßgebend, und sie war es, die sie in der Construction des Tempelgebäudes zu versinnbilden suchten.

3. Der christliche Tempel ist nach kirchlicher Auffassung vor Allem und in erster Linie das Haus Gottes — Domus Dei. Und er ist solches nicht etwa blos im figürlichen, sondern im eigentlichen Sinne, da der menschgewordene Sohn Gottes in dem eucharistischen Mysterium in dem christlichen Tempel wohnt. Dieser Gedanke tritt denn auch in erster Linie sinnbildlich hervor in der ganzen Construction des christlichen Tempelbaues. Als Haus Gottes ragt der christliche Tempel hoch empor über alle ihn umgebenden Menschenwohnungen; in gewaltigen Dimensionen steigt er über diese auf, und die himmelanstrebenden Thürme, in welchen er sich gewissermaßen nach Oben fortsetzt, verstärken noch den Eindruck des Erhabenseins des Hauses Gottes über die Behausungen der erdgeborenen Menschen. Als Haus Gottes ist ferner der christliche Tempel mit aller Schönheit und Pracht ausgestattet. Alle Mittel der Kunst sind aufgewendet, um Gott eine schöne, seiner würdige Wohnung zu bereiten. Und der Schwerpunkt dieser Schönheit und Pracht fällt in das Innere des Tempels; denn in diesem wohnt Gott, und deshalb muß letzterer zunächst in seinem Innern Gottes würdig sein. Zwar ist auch das Aeußere nicht vernachlässigt, namentlich im gothischen Baustile mit aller Sorgfalt gepflegt und ausgestattet; denn auch nach Außen soll der christliche Tempel als eine würdige Wohnung Gottes sich präsentiren. Aber diese äußere ist überall nur der Reflex der inneren Schönheit des Tempels, und weist auf selbe hin.

4. Der christliche Tempel ist ferner nach kirchlicher Auffassung der „Ort der göttlichen Geheimnisse“ — Locus mysteriorum Dei. Diese göttlichen Geheimnisse sind einerseits das hochheilige Opfer und andererseits die heiligen Sacramente des neuen Bundes. Sie concentriren sich somit sämmtlich in der Person Christi, des Erlösers. Er ist es, welcher in dem Opfer des neuen Bundes sich durch das Ministerium des menschlichen Priesters opfert, um das Kreuzesopfer in unblutiger Weise fortzusetzen, und dadurch die Früchte des ersteren uns zuzuwenden. Und ebenso ist er es, welcher, wiederum durch das Ministerium des menschlichen Priesters, die Sacramente ausspendet, um durch selbe uns zu entsündigen und zu heiligen. Das Symbol Christi als des Erlösers aber ist das Kreuz; denn an ihm hat er die Erlösung vollbracht. Sollte also der Tempel als Locus mysteriorum Dei sich präsentiren, dann mußte in den Bau das Kreuz eintreten. Und das geschah denn auch thatsächlich. Von Anfang an wurde, wie wir gesehen, der christliche Tempel in Kreuzesform gebaut. Allerdings tritt im gothischen Stile diese Kreuzesform im Grundriß des Baues nicht überall mehr so scharf hervor, namentlich da, wo das Querschiff weggefallen ist. Dafür aber hat der gothische Stil die Kreuzblume, welche nicht blos die zahlreichen Fialen und Wimberge krönt, sondern namentlich auf der höchsten Spitze des Thurmes oder der

Thürme sich aufsetzt, gleichsam weit in die Welt hinausschauend, und dieser verkündend, daß hier der Ort sei, an welchem die am Kreuze vollzogene Erlösung Allen zugewendet werden sollte.

Und wo das Symbol Christi des Erlösers, das Kreuz, ist, da darf auch das Sinnbild der glorreichen jungfräulichen Mutter des Erlösers nicht fehlen. Dieses aber ist die Rose. Darum nimmt thatsächlich mit dem Kreuze auch die Rose, namentlich im gothischen Stile, eine hervorragende Stelle in der Ornamentik ein.

5. Weiterhin ist der christliche Tempel nach der Auffassung der Kirche das Haus des Gebetes — Domus orationis. Die christliche Gemeinde kommt hier zusammen, um zu beten. »Domus mea domus orationis est.« Matth. 21, 13. Auch dieser Gedanke tritt im Baue des christlichen Tempels sinnbildlich zu Tage. Das Gebet ist eine Erhebung des Geistes und Gemüthes zu Gott, um im Anschlusse an das hochheilige Opfer ihm, dem Allerhöchsten unsere Verehrung und Huldigung darzubringen, und die Segnungen seiner Gnade und Erbarmung über uns herabzurufen. Im Gebete richtet sich also unser Geist und Gemüth nach Oben; wir erheben uns über die Erde und über alles Irdische, und steigen mit Geist und Gemüth zu Gott empor, um mit ihm in eine heilige Gemeinschaft zu treten. Dementsprechend ist denn auch der christliche Tempelbau auf der höchsten Stufe seiner Entwickelung im gothischen Stile nicht mehr Mauer-, sondern Strebebau. Alles strebt hier nach Oben. In allen Bestandtheilen des gothischen Baues, in der gesammten Ornamentik, ist, wie wir gesehen, dieses Gesetz eingehalten; es ist, als wollte der gothische Dom von der Erde in den Himmel hinaufdringen, und mit seiner Spitze die überirdische Welt berühren. Da ist nichts Drückendes, nichts, was wie eine niederhaltende Last erscheint; Alles strebt fröhlich und leicht empor. Der ganze Bau erscheint, wenn wir so sagen dürfen, gleich als ein versteinertes Gebet. Und eben deshalb zieht schon sein Anblick Geist und Gemüth himmelwärts, und sollicitirt gleichsam den Menschen zum Gebete.

6. Ferner faßt die Kirche den christlichen Tempel auf als „Kirche" — Ecclesia. Diese Auffassung tritt sogar ganz besonders in den Vordergrund; denn im gewöhnlichen kirchlichen Sprachgebrauche heißt der christliche Tempel zumeist nicht Tempel, sondern „Kirche". Der Ausdruck »Ecclesia« nun ist hergenommen von der „Gemeinschaft der Gläubigen", die im christlichen Tempel sich versammeln. Und von diesem Gesichtspunkte aus faßt die Kirche den letzteren auf als Bild dieser Gemeinschaft selbst, ja noch mehr, sie faßt ihn auf als das Bild der großen Gemeinschaft aller Christgläubigen auf der Erde, als das Bild der großen lebendigen Gotteskirche (Ecclesia) hienieden, die wiederum in der himmlischen, triumphirenden Kirche ihre Vollendung findet. Auch dieser Gedanke der Kirche ist in den christlichen Tempelbaustilen, namentlich im gothischen sinnbildlich zum Ausdruck gebracht. Die Kirche Gottes auf Erden, quasi aus lebendigen Steinen aufgebaut, trägt die Signatur des Lebens; denn sie ist der mystische Leib Christi, und nimmt daher Theil an der Lebensfülle, die

aus dem Blute Christi quillt. Und dieses Leben gibt sich kund in den reichen und mannigfaltigen Wirkungen der Gnade, wie selbe im ganzen Umfange der Kirche als Blüthen des christlichen Lebens uns überall entgegentreten. Dem entsprechend herrscht denn auch in dem christlichen Tempel, namentlich im gothischen, keine bewegungslose Kälte und Starrheit, sondern Alles erscheint belebt; ja Alles verklärt sich und entfaltet sich zum vollsten und blühendsten Leben. Es ist ganz unverkennbar, daß hierin das reiche Leben der Kirche, deren Bild der steinerne Tempel ist, zum sinnbildlichen Ausdrucke gelangen soll [1]).

7. Der christliche Tempel ist endlich nach kirchlicher Auffassung die Vorhalle des Himmels — Porta coeli. Das Ziel unseres irdischen Lebens liegt nämlich in der jenseitigen Welt, im Himmel. Dieser Himmel wird uns aufgethan durch die Gnadenmittel, welche uns im christlichen Tempel gespendet werden. Und so vermittelt uns der christliche Tempel schon hienieden einen Einblick in das Reich der Seligen, in welches wir dereinst eintreten sollen. In diesem Sinne bezeichnet ihn die Kirche als Porta coeli. Auch dieser Gedanke nun findet seine Sinnbildung in der ganzen Erscheinung des christlichen Tempels. Dieser ist im Innern ausgeschmückt mit den Statuen und Bildern Christi, seiner heiligen Mutter, der Engel und der Heiligen. Wir erblicken in diesen Statuen und Bildern gleichsam von Ferne schon jene hehren Gestalten, welche uns einst in ihre Mitte aufnehmen sollen; wir erblicken in ihnen, wenn auch nur aus der Ferne und im Nachbilde jene glorreiche triumphirende Kirche, deren Mitglieder wir einst gleichfalls werden sollen. So gleicht in der That der christliche Tempel einer Vorhalle des Himmels, welche uns den Einblick in den letzteren schon hienieden in einem gewissen Sinne ermöglicht und vermittelt.

8. So viel über die Symbolik des christlichen Tempels. Wir sagen keineswegs, daß mit diesen wenigen Andeutungen die ganze Symbolik erschöpft sei. Gewiß schließen insbesonders die Bauten des gothischen Stiles einen Schatz von Sinnbildern und Allegorien in sich, deren viele uns ganz entgehen. „Nur der wäre im Stande, ihre Bedeutung wieder zu finden, der mit der gründlichen Kenntniß der gesammten Theologie des Mittelalters eine ebenso gründliche Kenntniß seiner reichen Natursymbolik verbände.“

---

1) „Daher in diesen germanischen Domen,“ um mit Schlegel zu sprechen, „jene naturähnliche Fülle und Unendlichkeit der inneren Gestaltung und der äußeren blumenreichen Verzierungen; daher die unzähligen und unermüdlichen Wiederholungen der gleichen Zierrathen und das Pflanzenähnliche derselben, wie an blühenden Gewächsen; daher die in zarten Ranken aufschießende Gestaltung der Säulen, Bogen und Fenster, wie von verschlungenen Zweigen; daher die verschwenderische Fülle, in welcher Alles mit dem reichsten Blätterschmuck, mit der höchsten Blüthe des Lebens umkleidet ist.“

II. Die Sculptur.

(Plastik oder Bildnerei.)

1. Allgemeine Lehrbestimmungen.

§. 76.

1. Indem wir von der Baukunst auf die Sculptur übergehen, treten wir in das Gebiet der bildenden Kunst im engeren Sinne ein. Diese umfaßt, wie bereits angedeutet worden, Sculptur und Malerei. Da hienach Sculptur und Malerei unter Eine Categorie fallen, so gelten manche Lehrbestimmungen, welche zunächst die Sculptur betreffen, auch für die Malerei, und wenn wir daher im Folgenden diese Lehrbestimmungen feststellen und begründen, so arbeiten wir damit zugleich schon der Lehre von der Malerei vor.

2. Der Begriff der Sculptur kann nun aber im weiteren und im engeren Sinne genommen werden. Nimmt man den Begriff im weiteren Sinne, so fallen unter die Sculptur alle Kunstarbeiten, welche aus festem Material in schöner Gestaltform ausgeführt werden, also beispielsweise auch Altäre, Kelche, Reliquienbehälter, Leuchter, Ringe u. s. w. Allein in diesem weiteren Sinne kann hier der Begriff der Sculptur nicht genommen werden. Denn die genannten Kunstarbeiten fallen an und für sich genommen doch erst dem Kunsthandwerke anheim, und nur in so weit sie an die Architektur sich anschließen, in deren Stile gehalten sind, und somit an deren Symbolik theilnehmen, wie solches beispielsweise bei Altären und Kirchengeräthen stattfindet, treten sie mit und in der Architektur in das ästhetische Gebiet ein.

3. Der Begriff der Sculptur muß vielmehr hier im engeren Sinne gefaßt werden, und in diesem Sinne ist Sculptur gleichbedeutend mit Plastik oder Bildnerei (Bildhauerkunst). Man versteht somit unter Sculptur in diesem engeren Sinne die Kunst, aus einem dazu geeigneten festen Stoffe stereometrische Gestaltbilder zu produciren, welche Menschen oder Thiere nach ihrer äußeren Gestalt in schöner Erscheinungsform darbilden. Hienach bilden den Gegenstand dieser plastischen oder bildnerischen Production Menschen und Thiere. Vegetabilische Lebewesen (Pflanzen oder Blumen) sowie anderweitige Körper können nicht Gegenstand bildnerischer Production sein.

4. Aber wir dürfen auch dabei noch nicht stehen bleiben. In so fern und in so weit nämlich die Sculptur ästhetische Kunst ist, bleibt sie auf die Darstellung von plastischen Menschengestalten beschränkt. Denn in einer Thiergestalt läßt sich nichts Ideales in schöner Form zur Anschauung bringen: und das ist doch die wesentliche Aufgabe der ästhetischen Kunst, dasjenige, wodurch sie sich von allen anderen Kunstarten unterscheidet. Etwas Ideales kann nur in einer Menschengestalt zur Erscheinung treten. Und darum kann die Sculptur, als ästhetische Kunst gefaßt, nur die Menschengestalt zum Vorwurf ihrer Darbildung haben. Unbedingt ausgeschlossen sind zwar Thiergestalten nicht; aber wenn sie die Sculptur als ästhetische Kunst in ihren

Bereich zieht, so müssen sie stets in Verbindung mit der Menschengestalt auftreten, und dieser entweder in einer gewissen Weise dienstbar sein, wie solches z. B. bei Reiterstatuen stattfindet, in welchen das Pferd dem Reiter dient, oder sie müssen als Symbole gewisser Vorzüge des in dem plastischen Bilde dargebildeten Menschen erscheinen, wie z. B. dem Standbilde eines Menschen gewisse Thiergestalten, Löwen, Adler u. dgl. beigegeben werden, um hervorragende Eigenschaften desselben zu sinnbilden. Die Menschengestalt ist und bleibt aber doch immer die Hauptsache.

5. Der Stoff, aus welchem die Werke der Sculptur gebildet werden, kann verschiedener Art sein. Die am öftesten benutzten Stoffe für die Bildnerei sind Thon, Gyps, Wachs, Holz, Metall, Stein. Thon, Gyps und Wachs sind allerdings sehr bildsam; aber es mangelt ihnen die Dauerhaftigkeit, da die aus diesen Stoffen gefertigten Gestalten leicht zerbrechlich und gegen atmosphärische Einflüsse sehr empfindlich sind. Die geeignetsten Stoffe für dauerhafte Werke sind Holz, Metall und Stein. Holz ist sehr bildsam; eine unaussprechliche Weichheit und Innigkeit läßt sich darin ausdrücken; aber doch müssen auch Holzstatuen gegen widrige atmosphärische Einflüsse und namentlich gegen Nässe geschützt werden, damit das Holz nicht faule. Metall ist namentlich durch Guß leicht zu formen. Die Festigkeit und Widerstandskraft mancher Erzarten machen selbe für die schwierigsten Darstellungen geschickt. Besonders geeignet für die Bildnerei ist der Stein, und unter den Steinen wiederum der Marmor. Er gestattet die feinste Behandlung; er hat auch eine schöne, helle und gleichmäßige Farbe; die besten Marmorsorten zeigen einen milden, schwachgelblichen Ton; durch das krystallinische Gefüge entsteht eine Aehnlichkeit mit der porösen Haut, durch die schwache Durchsichtigkeit der Eindruck, als ob das Innere hindurchleuchte. Auch Elfenbein kann für die Sculptur verwendet werden.

6. Die Werke, welche die Sculptur schafft, sind in erster Linie vollständige, frei dastehende menschliche Gestalten — Statuen. Die Statue haftet nicht an einem Anderen, an einer Wand oder an einer Fläche; sie steht frei für sich da. Es repräsentirt sich in ihr die Menschengestalt nach ihrem vollen äußeren Umrisse. Auf zweiter Linie kann aber die Sculptur auch Gestalten aus einer Fläche in so weit herausarbeiten, daß sie als menschliche Gestalten erkennbar sind, ohne daß sie sich jedoch von der Fläche ganz ablösen. Dadurch entsteht das Relief. Das Relief stellt also allerdings wahre menschliche Körperformen dar; aber so, daß sie nicht selbstständig und frei für sich dastehen, sondern an einer Fläche haften, aus welcher sie sich mehr oder weniger hervorheben.

7. Diese allgemeinen Gesichtspunkte vorausgesetzt muß nun zunächst die Frage entstehen, welches denn die Aufgabe der Sculptur, als ästhetische Kunst gefaßt, sei.

2. Die Aufgabe der Sculptur.

§. 77.

1. Lessing hat seiner Zeit (in seinem „Laokoon") den Satz aufgestellt, die wesentliche und ausschließliche Aufgabe der bildenden Kunst, und somit auch der Sculptur bestehe darin, daß sie in ihren Gestalten die leibliche Schönheit des Menschen zur Darbildung bringe. Dieser Satz ist seitdem in der modernen Aesthetik fast allgemein festgehalten worden. Die höchste körperliche Schönheit, heißt es, müsse das Ziel sein, welches die bildenden Künste, zunächst also die Sculptur, überall anzustreben haben. Gerade das sei das Charakteristische derselben; dadurch unterschieden sich die bildenden Künste von den übrigen, die ihrer Natur nach mit der leiblichen Schönheit Nichts zu thun hätten.

2. Es ist nun allerdings selbstverständlich, daß es, wie der bildenden Kunst überhaupt, so auch der Sculptur, darum zu thun sein müsse, ihre plastischen Menschengestalten mit möglichst großer leiblicher Schönheit auszustatten. Denn auf die Schönheit haben es ja alle schönen Künste abzusehen, und hier, wo es sich um plastische Menschengestalten handelt, ist es zunächst die leibliche Schönheit, die in Betracht kommen muß. Aber es ist doch etwas ganz Anderes, zu sagen, die plastische Kunst müsse es in ihren Werken auf möglichst große leibliche Schönheit absehen, als zu sagen, sie müsse es ausschließlich auf diese absehen, und habe sich um gar nichts anderes zu kümmern. Gerade das letztere aber ist es, was hier behauptet wird. Und das müssen wir in Abrede stellen, und zwar aus folgenden Gründen:

a) Hätte die Sculptur in ihren Werken nur die höchstmögliche leibliche Schönheit anzustreben; hätte sie sich um Weiteres gar nicht zu kümmern, so wäre gar nicht abzusehen, wie sie denn dann noch als ästhetische Kunst gelten könne. Es würde ja unter der gedachten Voraussetzung in den Werken der Sculptur nichts Ideales mehr zu Tage treten; denn die körperliche Form, rein für sich genommen, repräsentirt, so schön sie auch im Bilde mag ausgeführt sein, an sich nichts Ideales. Und doch unterscheidet gerade dieser ideale Inhalt die Werke der ästhetischen Kunst von denen des bloßen Kunsthandwerkes.

b) Sache der Sculptur ist es ferner, menschliche Gestaltbilder zu schaffen. Sie muß es daher in Werken auf menschliche Schönheit absehen. Nun ist aber die menschliche Schönheit nicht bloße Körperschönheit. Eine menschliche Gestalt ist nur unter der Bedingung wahrhaft schön, daß die Schönheit der äußeren Form nicht auf sich allein steht, sondern daß vielmehr durch diese die höhere, geistige Schönheit der Seele hindurch leuchtet, sich darin reflektirt und gewissermaßen verleiblicht. Folglich darf auch die plastische Kunst in ihren Werken von dieser höheren, geistigen Schönheit der Seele nicht absehen; sie muß es vielmehr gleichfalls darauf absehen, daß in der leiblichen Gestalt die höhere, geistige Schönheit der Seele sich abspiegele und zur Offenbarung

gelange. Sonst schafft sie eben kein schönes, menschliches Gestaltbild. Sie bildet einen schönen Leib dar, aber nicht einen schönen Menschen.

c) Die Ansicht, welche wir bekämpfen, wird endlich auch widerlegt durch die ganze Geschichte der Sculptur. Wir wollen von der christlichen Plastik ganz absehen, und nur die antike Bildnerei in's Auge fassen. Diese hat ganz besonders Göttergestalten zur plastischen Darstellung gebracht. In diesen hat sie es aber keineswegs auf leibliche Schönheit allein abgesehen. Immer war sie in erster Linie darauf bedacht, in ihren Göttergestalten jene höheren idealen Eigenschaften und Vorzüge, welche der Volksglaube den verschiedenen Göttern beilegte, zur Offenbarung zu bringen. Wie hätten denn auch diese antiken Göttergestalten den Eindruck des Göttlichen machen können, wenn sie blos durch körperliche Schönheit sich hervorgethan hätten, wenn aber nichts Ideales in ihnen zu Tage getreten wäre!

3. Also — und das ist das Resultat: die Sculptur darf sich in ihren Werken nicht mit der bloßen leiblichen Schönheit begnügen; sie hat eine höhere Aufgabe, sie muß ihre Gestalten so bilden, daß in ihnen das höhere geistige Leben der Seele in seiner vollen Schönheit zur Offenbarung gelangt. Sie muß die leibliche in der seelischen Schönheit gewissermaßen vergeistigen. Sowie sie hievon absieht und sich einzig auf die Leibesschönheit wirft, fällt sie von ihrer wesentlichen Aufgabe ab. Sie mag dann in ihren plastischen Gestalten noch so große Leibesschönheit uns vorführen: es fehlt „der Geist, der lebendig macht", und wo dieser fehlt, da ist alles Andere ungenügend.

3. Wesentlicher Charakter der plastischen Gestalten.

§. 78.

1. Ein weiterer Lehrsatz, der in der modernen Aesthetik gleichfalls fast allgemein als unantastbares Dogma gilt, lautet folgendermaßen: Die Sculptur darf ihre Gestalten nicht darstellen im Momente einer nach Außen gehenden Aktion; eine solche Aktion müsse vielmehr gänzlich ausgeschlossen bleiben. Die plastischen Gestalten müßten uns vielmehr entgegentreten wie versunken in sich selbst, sich allein genügend und abgeschlossen von jeglicher Beziehung zur Außenwelt. In „erhabener Ruhe", im Stande „höchsten Gleichgewichtes" müßten sie vor unser Auge treten. „Durch die meisten ästhetischen Theorien," sagt Lotze[1]), „zieht sich in den mannigfaltigsten Ausdrucksweisen der allgemeine Gedanke hindurch, die volle, wirkliche Lebendigkeit des Lebens müsse zuvor bis zu einem gewissen Grade der Monumentalität gebändigt und erstarrt werden, um der Gegenstand der bildenden Kunst sein zu können; jede ausdrückliche Handlung, alle Beziehung der Figur auf die außer ihr liegende Welt, alle Zeichen einer raschen Thätigkeit seien zu vermeiden; nur die Versunkenheit der Gestalt in die Seligkeit ihrer schönen Existenz bilde den würdigen Inhalt der

---

1) Geschichte der Aesthetik in Deutschland, S. 558.

Kunst; nur in harmlosem, unbedeutendem Spiele der Bewegung dürfe ihr inneres Leben sich verrathen[1])."

2. Damit steht in Verbindung der andere Satz, daß in den plastischen Gestalten der Sculptur kein „Ausdruck" sich finden dürfe, der sich nach Außen bezieht, mit und in welchem die Gestalt gewissermaßen aus sich hervor- und in Beziehung zu einem Anderen tritt. Das wäre allerdings malerisch, aber nicht plastisch. „Die Bildnerei," sagt Lemcke[2]), „wirkt durch die Form. Das Seelische muß die Bildnerei durch die Formen wiedergeben; ihr Stein- und Erzantlitz kann keinen Ausdruck schaffen, wie ihn das Auge in seinem Glanze und Schmelz gibt, und die Malerei nachzubilden versteht. Hier muß die Bildnerei sich helfen, indem sie den ganzen Körper sprechen läßt. Dadurch wird sie darauf hingewiesen, sich in sich abzuschließen, plastisch, d. i. geschlossen zu sein. Geschlossenheit der Persönlichkeit oder des Dargestellten überhaupt ist plastisch. Der bildende Künstler, der seinen Gestalten einen Ausdruck zu geben versteht, welcher sie in sich völlig gesammelt erscheinen läßt, zeigt plastischen Stil. Damit ist keine Ruhe gefordert. Die höchste Leidenschaft kann gezeigt werden, die höchste Aufmerksamkeit, der größte Schmerz; nur müssen diese Empfindungen seelisch in der Gestalt beschlossen sein. Es können auch in der Gruppe mehrere Personen gegen einander wirken oder aufeinander bezogen werden, ohne daß der Charakter des Plastischen aufgehoben ist. Nur so bald das Seelische einer Gestalt „außer sich" hingestellt wird, indem es ganz abhängig von einer anderen gedacht werden muß, erscheint sie nicht mehr plastisch, sondern malerisch."

3. Es hängt diese Anschauung offenbar zusammen mit der anderen, daß es dem plastischen Künstler blos um die leibliche Schönheit seiner Gestalten zu

---

1) Zur näheren Illustration dieser Ansicht heben wir folgende Stelle aus Nüßlein's „Lehrbuch der Aesthetik", Aufl. 2, S. 154 aus: „Bewegung," sagt Nüßlein, „ist das Eigenthümliche der Atome, Ruhe der Charakter des Allgenügsamen, des in sich Vollendeten. Daher die Forderung an die Sculptur, daß die Göttergestalten in der höchsten Ruhe dargestellt werden. Ernst und Arbeit, welche die Stirne in Runzeln ziehen, müssen verschwinden, und alle Thätigkeit, welche auf Anstrengung hindeutet, muß vermieden werden. Die Ruhe aber, in welcher die Göttergestalt erscheinen soll, ist nicht die Ruhe der Trägheit, der Gedankenlosigkeit, der Ohnmacht, sondern jene höhere Ruhe, welche in dem höchsten Gleichgewichte der Seele besteht. Und dieses innere Gleichgewicht werde in der plastischen Gestalt sichtbar durch ein äußeres Gleichgewicht, durch das Gleichgewicht aller ihrer Theile und Glieder. Gleichgewicht aller Theile und Glieder der plastischen Gestalt ist also eine weitere Forderung der Sculptur. Die Bewegung des menschlichen Körpers beruht auf einem Antagonismus, Gegensatz seiner Theile. Nirgends trete aber dieser Gegensatz hervor, sondern ein schwebendes Gleichgewicht sei in allen Gliedern sichtbar . . . Und nicht blos in den Götter-, sondern auch in den Menschengestalten, die aus der Hand der Sculptur hervorgehen, herrsche die höchste Ruhe, das höchste Gleichgewicht; denn jede plastische Gestalt soll ein Gott sein, wenn sie auch einen Menschen vorstellt, indem in ihr die Idee der Hoheit, Würde, Stärke u. s. w. sichtbar erscheinen muß."

2) Pop. Aesth. Aufl. 5, S. 352.

thun sein müsse. Denn wenn dem so ist, dann kann und darf der Künstler allerdings seine plastische Gestalt nicht im Momente einer nach Außen gehenden Aktion darstellen, darf ihr auch keinen nach Außen sich beziehenden Ausdruck geben; dadurch könnte ja einerseits die leibliche Schönheit der Gestalt beeinträchtigt, und andererseits die Aufmerksamkeit des Beschauers von dieser abgezogen und auf die Aktion und den Ausdruck der Gestalt hingelenkt werden, wodurch der Zweck des plastischen Werkes vereitelt würde. Doch sei dem, wie ihm wolle, wir können dieser Ansicht nicht beistimmen. Wir glauben vielmehr, daß eine solche gänzliche Abgeschlossenheit der plastischen Gestalten in sich selbst nicht als ein allgemeines Gesetz für die Sculptur gelten könne, daß vielmehr auch die Sculptur ihre Gestalten im Momente einer nach Außen gehenden Aktion, und mit einem dieser Aktion entsprechenden gleichfalls nach Außen sich beziehenden Ausdruck darbilden müsse. Wir haben hiefür folgende Gründe:

a) Diejenigen, welche für die gänzliche Abgeschlossenheit der plastischen Gestalten in sich selbst plaidiren, haben jedenfalls dabei zunächst die Göttergestalten der antiken Sculptur im Auge; von ihnen scheint das gedachte „Gesetz" abstrahirt zu sein. Allein es ist dieses „Gesetz" in jenen antiken Göttergestalten thatsächlich nicht einmal eingehalten. Diese Göttergestalten erscheinen nämlich nie als etwas ganz in sich Abgeschlossenes, sondern sind stets in irgend einer Aktion als Aeußerung geistigen Lebens begriffen. „Der colossale Apollo Barberini," sagt Feuerbach[1]), „eine Zierde der Münchener Glyptothek, reicht sicher noch über die Zeit des Phidias hinaus, und höchst wahrscheinlich ist uns in dieser herrlichen Statue ein Tempelbild erhalten. Der linke Fuß ist aber zum Schritte gehoben, und unbeschreiblich ist die Majestät, mit welcher die Statue dem Beschauer entgegen zu treten, und dann innezuhalten scheint, um das Wort eines Flehenden zu vernehmen. Mächtiger ausschreitend zeigt sich eine Minerva in Dresden. Sie ist als „Promachos" gedacht, rasch zum thätigen Beistande vom Olymp herniedereilend. Alle Feierlichkeit des erhabensten Tempelstiles ist über die Pallas von Velletri ausgegossen: strenge Größe und hoher Ernst der Charakter dieser bewunderungswürdigen Gestalt. Aber das Haupt ist sanft zur Erde geneigt: sie winkt dem Flehenden Erhörung zu. Die herrliche Minervabüste, ehemals in der Villa Albani, jetzt gleichfalls in der Glyptothek in München, zeigt dieselbe Haltung. Und ebenso hat man sich den olympischen Jupiter des Phidias, das unerreichbare Musterbild aller Tempelbilder zu denken. Andere Göttergestalten hielten die Rechte mit einer Schale ausgestreckt, um die heilige Spende zu empfangen; oder sie reichten den Kranz, die Binde des Sieges dar, oder das Bild der geflügelten Siegesgöttin selbst. Beispiele sind zahllos." Hier war also überall Handlung, freilich die Handlung von Wesen, deren That meistens nur ein Wink ist, aber doch Handlung, und zwar, was nicht zu übersehen, eine Handlung, welche

1) Der vaticanische Apollo. Aufl. 2, S. 18 f. Bei Jungmann, Aesthetik, S. 567 f.

nicht in den idealen Kreis des Kunstwerkes eingeengt bleibt, sondern aus diesem hinaus in die Wirklichkeit sich bewegt, ja erst in dieser Sinn und Bedeutung erhält. Da war nichts von absoluter Ruhe, sondern Bewegung, keine Beschränkung des Kunstwerkes auf sich selbst, sondern lebendige Beziehung der Statue zu ihrem Beschauer.

b) Und in der That, der Mensch erhebt sich über das Thier durch sein geistiges Leben. Und dieses geistige Leben offenbart sich nach Außen in vernunftgemäßer, d. h. durch die Vernunft geleiteter Thätigkeit. Denn dadurch, daß der Mensch vernunftgemäß nach Außen thätig ist, erweist er sich als geistig lebendes Wesen. Nun hat die Sculptur, wie wir bewiesen haben, die Aufgabe, in ihren Gestaltbildern nicht blos auf die leibliche Schönheit sich zu beschränken, sondern durch die schöne körperliche Form hindurch das geistige Leben des Menschen zur Erscheinung treten zu lassen. Das kann sie aber, eben weil das geistige Leben nach Außen in vernünftiger Aktion sich kundgibt, nur dadurch bewerkstelligen, daß sie die plastischen Gestalten im Momente einer Aktion, oder als irgendwie in einer Aktion begriffen hinstellt. Die Sculptur kann somit von der Aktion in ihren Gestalten gar nicht absehen, wenn sie überhaupt ihrer Aufgabe genügen soll.

c) Verhält es sich aber also, dann müssen die plastischen Gestalten auch mit einem nach Außen sich beziehenden „Ausdrucke" uns entgegentreten. Wenn nämlich der Mensch zu einer vernünftigen Aktion hervortritt, so concentrirt sich auf die letztere in dem Augenblicke, wo sie vollzogen wird, das geistige Leben desselben. Diese Concentration findet dann aber ganz naturgemäß ihren Ausdruck in dem äußeren Typus, in der Stellung und in der gesammten Erscheinungsweise des Menschen, und dies namentlich dann, wenn jene Aktion von einem Affekte getragen oder begleitet ist. Denn das Aeußere verhält sich nun einmal überall als Reflex, als Spiegel des Inneren. Da nun die Sculptur den Menschen in ihren plastischen Gestalten im Momente einer vernünftigen Aktion darbilden muß, so ist sie damit ganz von selbst darauf angewiesen, jenen Gestalten auch einen jener Aktion entsprechenden Ausdruck zu geben, der, wie die Aktion selbst, nicht in der Gestalt verschlossen bleibt, sondern eine Beziehung nach Außen hat.

4. Also nicht blos die Malerei, sondern auch die Sculptur fordert Aktion und Ausdruck. Daß die Malerei dieser Aufgabe in weit höherem Grade und in weit höherer Vollkommenheit genügen kann, als die Sculptur, soll damit nicht in Abrede gestellt werden. Aber die Sculptur kann deshalb nicht von der gedachten Aufgabe entbunden sein. Die deutsche Sprache verbindet in sehr bezeichnender Weise mit dem Begriffe des ästhetischen Wohlgefallens den Begriff des „Ansprechens". Was uns „anspricht", und nur was uns „anspricht", gefällt uns. Soll also eine plastische Gestalt unser ästhetisches Wohlgefallen erregen, dann muß auch sie uns „ansprechen". Aber sie kann uns nur unter der Bedingung „ansprechen", daß sie gewissermaßen aus sich heraustritt in einer Aktion und in einem dieser entsprechenden Ausdruck, und dadurch sich mit uns in Beziehung setzt. Durch diese Aktion und durch diesen Ausdruck spricht sie ja gewissermaßen zu uns. Folglich kann sie auch nur

unter dieser Bedingung unser ästhetisches Wohlgefallen erregen. Eine Gestalt ohne Aktion und Ausdruck ist für uns immer mehr oder weniger unverständlich; und was wir nicht verstehen, daran können wir auch kein Wohlgefallen finden; es läßt uns kalt.

5. Allerdings kann und muß man zugeben, daß die Aktion, in und mit welcher die plastische Gestalt uns gegenübertritt, in der Regel nicht eine solche sein dürfe, welche eine übermäßig starke Bewegung oder eine gewaltsame Stellung des Leibes mit sich führt. Denn da würde die Gefahr nahe liegen, daß die Schönheit der leiblichen Formen, welche die Sculptur nie außer Acht lassen darf, damit nicht zusammen bestehen könnte. Die Aktion soll also in der Regel eine ruhige, gemäßigte, die Bewegung, die sie mit sich führt, eine sanft gleitende sein, damit die Körperschönheit intakt bleibe. Eben so darf auch der Ausdruck nicht von der Art sein, daß er die Züge der plastischen Gestalt verunstaltet. Starke Affekte oder Leidenschaften, durch welche das Gesicht in einer häßlichen Weise verzerrt wird, dürfen in den plastischen Gestalten nicht zum Ausdruck kommen, oder wenigstens müssen sie stets bis zu dem Grade gemäßigt und herabgestimmt werden, daß damit die leibliche Schönheit noch zusammen bestehen kann [1]).

4. Die plastische Einzelgestalt und die plastische Gruppe.

§. 79.

1. Zwei Arten von Werken sind es, welche die Sculptur schaffen kann: die plastische Einzelgestalt und die plastische Gruppe. Die Einzelgestalt steht selbstständig für sich da, die Gruppe dagegen umfaßt mehrere Gestalten, die miteinander zu einem einheitlichen Ganzen verbunden sind. Da hat man denn nun wiederum den Satz aufgestellt, die wesentliche Aufgabe der Sculptur beschränke sich eigentlich nur auf Darbildung von plastischen Einzelgestalten, wenigstens „offenbare sie ihr innerstes Wesen am vollsten und am reinsten nur dann, wenn sie Eine Gestalt hinstelle.“ „Die Darstellung einer einzelnen Gestalt,“ sagt unter Anderen Lemcke [2]), kann alle Schönheit der Plastik zeigen, ja sie läßt sich als deren eigentliche Aufgabe bezeichnen.“ In der Darstellung plastischer Gruppen müsse man schon den Uebergang zur Malerei erblicken; die plastische Kunst erscheine da nicht mehr in ihrer vollen Reinheit. Es gelinge ihr daher auch nicht, eine Gruppe zu Stande zu bringen, welche den Anforderungen, die man an eine solche stellen müsse, vollkommen entspräche.

---

1) Von diesem Gesichtspunkte aus muß man Nüßlein Recht geben, wenn er (Lehrb. d. Aesth. S. 155) sagt: „Mäßigung des Ausdruckes der Leidenschaft und des Affektes ist strenge Forderung für die Sculptur. In den Mienen und Geberden der plastischen Gestalt darf es nicht zur Wuth des Affektes, nicht zum Ausbruch der Leidenschaft kommen, sondern Leidenschaft und Affekt muß in ihnen nieder gehalten, gemäßigt erscheinen.“

2) Pop. Aesth. S. 358.

2. Frägt man nach dem Grunde, auf welchen diese Ansicht sich stützt, so führt Nüßlein[1]) deren zwei auf, und auch die übrigen Aesthetiker, die die gedachte Ansicht vertreten, wissen außer diesen zwei Gründen keine anderen vorzubringen. Sie sind folgende:

a) Die Sculptur besitzt kein Mittel, die Figuren der Gruppe zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden[2]).

b) Die erhabene Ruhe und das hohe Gleichgewicht, welches in den Gestalten der Plastik hervortreten muß, erlaubt es dieser Kunst nicht, an historische oder dramatische Compositionen sich zu wagen.

3. Von principieller Bedeutung ist wohl nur dieser zweite Grund. Wenn man die Voraussetzung, die hier gemacht wird, als richtig hinnimmt, dann allerdings ist es nur eine nothwendige logische Folgerung, wenn man die Aufgabe der Sculptur auf die Darbildung von plastischen Einzelgestalten beschränkt, und die plastische Gruppe ausschließt. Müssen nämlich die plastischen Gestalten völlig in sich abgeschlossen sein, dürfen sie gar nicht aus sich heraustreten und durch Action und Ausdruck zu einem Anderen sich in Beziehung setzen, steht jede derselben abgeschlossen für sich da: dann können sie miteinander zu keiner einheitlichen Gruppe verbunden werden, weil in einer solchen die Beziehung der einzelnen Gestalten zu einander, die sich in Action und Ausdruck ausspricht, wesentlich erforderlich ist. Wir wiederholen es daher, wäre die gemachte Voraussetzung von der „erhabenen Ruhe", von der „Abgeschlossenheit der plastischen Gestalt" u. s. w. richtig, dann könnte von einer plastischen Gruppe nicht die Rede sein.

4. Nur könnte man dann fordern, daß die Gegner der plastischen Gruppe auch consequent seien, und letztere gänzlich aus der Sculptur ausschließen, deren Darbildung der Sculptur gänzlich verbieten sollten. Statt dessen lassen sie aber die plastische Gruppe unter der Hand doch wieder zu, freilich zumeist nur unter Bedingungen, welche deren innerstes Wesen zerstören. So meint unter Anderen Lemcke[3]): „Die plastische Gruppe könne zwar zugelassen werden, aber der Künstler dürfe keinen solchen dramatischen Moment wählen, wo eine Wechselwirkung der Seelen geschildert wird, die nur aus Blick und Wort zu erklären wäre. Die Plastik sei vielmehr bei der Bildung von Gruppen mehr auf ein schönes Aneinanderreihen der Gestalten hingewiesen, als auf dramatische Verkettungen." Aber wie kann bei bloßem schönen Aneinanderreihen der Gestalten noch von einer „Gruppe" die Rede sein! In einer

1) Lehrbuch der Aesth. Aufl. 2, S. 156.

2) „Wodurch," sagt Nüßlein (a. a. O.), „sollte auch die Verbindung mehrerer Figuren, welche die Handlung erfordert, zu einem Ganzen vermittelt werden? Die Malerei gibt den Figuren noch einen äußeren Raum zu, hat einen Hintergrund, wodurch es ihr möglich ist, mehrere Figuren zu einem Ganzen zu verbinden. Die Sculptur dagegen stellt die Gestalt in einer freien, von allen Seiten unabhängigen Stellung dar, hat keinen Hintergrund, keinen äußeren Raum. Die Sculptur muß sich daher auf die Darstellung einzelner Gestalten, einzelner Charaktere einschränken."

3) Pop. Aesth. S. 354 f.

einheitlichen Gruppe müssen die Personen in lebendiger Wechselbeziehung zu einander stehen, sonst ist die Gruppe inhaltlos und bedeutet Nichts[1]).

5. Auf unserem Standpunkte müssen wir die Darbildung plastischer Gruppen ebenso gut zu den wesentlichen Aufgaben der Sculptur rechnen, wie die Darbildung plastischer Einzelgestalten. Und dies zwar aus folgenden Gründen:

a) Wir haben bewiesen, daß die plastischen Gestalten der Sculptur keineswegs in sich abgeschlossen sein, daß sie vielmehr im Momente einer Action und mit einem dieser Action entsprechenden Ausdrucke uns gegenübertreten müssen, so daß sie hiemit in Beziehung zur Außenwelt treten. Damit ist nun aber ganz von selbst die Möglichkeit gegeben, daß zwei oder mehrere plastische Gestalten neben einander gestellt werden, deren Actionen sich gegenseitig auf einander beziehen, und deren Ausdruck dann mit jenen Actionen, in welchen sie einander gegenüber begriffen sind, harmonirt. Alle diese besonderen Actionen können dann wiederum von der Art sein, daß sie in verschiedener Weise auf ein und dasselbe Object sich beziehen, ein und dasselbe Ziel verfolgen, daß sie also zu einer einheitlichen Gesammtaction, zu welcher jede der einzelnen Gestalten in ihrer Weise concurrirt, sich vereinigen. Damit ist dann aber ganz von selbst die plastische Gruppe, und zwar als ein einheitliches Ganzes, das als solches einen bestimmten, erkennbaren Inhalt hat, gegeben. Es ergibt sich somit zur Evidenz, daß die plastische Gruppe der Sculptur ebenso nahe liege, wie die Einzelgestalt, und daß die Darstellung der ersteren ebenso gut zu ihrer Aufgabe gehöre, wie die Darstellung der letzteren.

b) Nicht mit Unrecht weist man in diesem Betreffe hin auf die sog. lebenden Bilder. Hier treten eine Mehrheit von lebenden Personen in der Weise neben einander, daß jede derselben in einer besonderen Action, welcher der Ausdruck bei ihr entspricht, begriffen ist, so aber, daß alle diese Actionen zuletzt zu einer Gesammtaction sich verbinden. Dabei nehmen sie unbewegt und unverändert die ihnen zugewiesene Stellung und Haltung ein, und repräsentiren so in ihrer Gesammtheit das Bild irgend eines Ereignisses, irgend einer Begebenheit. Solche lebende Bilder sind, falls die Personen auch entsprechend costümirt sind, oft von ergreifender Schönheit[2]). Stellen wir uns nun ein solches lebendes Bild mit unserer Phantasie so vor, daß es plötzlich

1) Auch Nüßlein läßt hintennach die Gruppe wieder zu. „Die Sculptur," sagt er (a. a. O.), muß sich auf die Darstellung einzelner Gestalten, einzelner Charaktere beschränken, und wenn sie sich auch an die Darstellung einer Handlung wagt, so darf es nur eine solche sein, die nicht allein wenig Figuren erfordert, die nicht allein die Gruppirung begünstigt, sondern die ihr auch noch überdies ein natürliches Mittel an die Hand gibt, die wenigen Theile zu einem Ganzen zu verbinden." Aber die Sculptur soll ja, wie wir oben Nüßlein sagen hörten, ein solches Mittel gar nicht haben?! Wie läßt sich das zusammenreimen?

2) Wer z. B. die lebenden Bilder des Oberammergauer Passionsspieles je gesehen, wird solches bestätigen.

zu Stein wird, dann ist es dadurch von selbst in eine plastische Gruppe verwandelt. Wird nun diese plastische Gruppe minder berechtigt sein, als das lebende Bild? Wird ihm jetzt, nachdem es sich versteinert hat, etwas Unnatürliches beiwohnen, das ihm vorher fern gelegen hatte? Ganz gewiß nicht. Folglich kann es auch der Sculptur freistehen, ein solches quasi versteinertes „lebendes Bild" zu schaffen, und wenn sie solches thut, dann liefert sie damit ein Werk, welches allen Anforderungen der Kunst genügt.

c) Es hat sich denn auch thatsächlich die Sculptur nie auf die Darbildung von plastischen Einzelgestalten beschränkt; mit gleicher Vorliebe haben die Künstler von jeher auch an die Darbildung plastischer Gruppen „sich gewagt." Sowohl die Geschichte der antiken, als auch die der christlichen Sculptur gibt davon Zeugniß. Und es waren diese plastischen Gruppen nicht etwa blos „eine schöne Aneinanderreihung von plastischen Gestalten"; es erscheint in denselben vielmehr ein dramatisches Moment; sie haben als Gruppen einen Inhalt und eine Bedeutung. Wer möchte wohl in der berühmten „Kreuzabnahme" Achtermanns eine bloße schöne Aneinanderreihung plastischer Gestalten erblicken! Nein es ist ein einheitlicher Gedanke, der in dieser Gruppe uns entgegentritt; wir bewundern nicht blos die Personen für sich; wir bewundern das Ganze. Thatsächlich hat also die Sculptur gegen das angebliche Gesetz, daß sie sich eigentlich auf die Darstellung von Einzelgestalten zu beschränken habe, sich stets ablehnend verhalten; oder vielmehr, sie hat gar Nichts davon gewußt. Und die plastischen Gruppen, die sie geschaffen, haben eben so großen künstlerischen Werth, wie die Einzelgestalten.

6. Es ist allerdings wahr, daß die Sculptur ihren Gestalten keinen Raum, keinen Hintergrund geben könne, wie solches bei der Malerei stattfindet. Aber daraus folgt doch nur, daß die Malerei in noch weit höherem Grade dazu geeigenschaftet sei, Gruppenbilder zu schaffen, daß sie vielleicht auch eine größere Anzahl von Personen zu einer solchen Gruppe vereinigen könne, als die Skulptur solches vermag. Aber es folgt daraus nicht, daß für die Sculptur die Zusammengruppirung mehrerer plastischer Gestalten ganz unmöglich sei, daß sie darauf ganz verzichten müsse. Wenn auch die Gestalten durch kein äußeres einigendes Band mit einander verbunden sind, so erscheinen sie doch schon dadurch zu einem einheitlichen Ganzen vereinigt, daß sie in Kraft ihrer Stellung, und in Kraft der Action, in welcher sie begriffen sind, sowie in Kraft des dieser Action entsprechenden Ausdruckes auf einander bezogen und zu einem einheitlichen Zwecke zusammengeordnet sind. Und das genügt. Zudem kann der Hintergrund auch durch eine Nische oder durch eine andere Vorrichtung, wo es angezeigt erscheint, wenigstens einigermaßen ersetzt werden.

5. Bekleidung der plastischen Gestalten.

§. 80.

1. Die Sculptur kann ihre Gestalten möglicherweise entweder nackt oder bekleidet darstellen. Und da entsteht dann nun die Frage, welches von beiden

das Gebotene sei. Diese Frage wird in der modernen Aesthetik gemeiniglich dahin beantwortet, daß die Sculptur ihre Gestalten nackt hinstellen müsse, oder daß wenigstens die Darstellung des Nackten als die höchste Aufgabe der Sculptur zu betrachten sei. „Auf den Umrissen, heißt es, welche die Sculptur der Oberfläche ihrer Gestalten einbildet, beruht ihre ganze Wirkung; sie würde daher ihre eigene Wirkung zerstören, wenn sie ihre Gestalten in viele Gewänder verhüllen würde[1]).“

2. Frägt man um den Grund, auf welchen diese Behauptung sich stützt, so ist für selbe durchgehends die Ansicht maßgebend, der menschliche Leib zeige unverhüllt eine unvergleichliche Schönheit. Die Sculptur müsse es aber darauf absehen, die höchst mögliche leibliche Schönheit zu erzielen; folglich dürfe sie den Leib nicht verhüllen, sondern ihn in seiner reinen Schönheit nackt hinstellen. „Ist die Plastik,“ sagt Lemcke[2]), „die Kunst des schönsten körperlichen Rhythmus (in der Beharrung), so folgt daraus, daß der nackte menschliche Körper in dieser Beziehung die höchste Aufgabe für sie sei. Nichts gleicht seiner unerschöpflichen rhythmischen Schönheit.“ Die sittlichen Bedenken, welche sich an die Darstellung des Nackten knüpfen, pflegt man gewöhnlich damit zu beseitigen, daß man sagt, der Plastiker müsse in seinen Gestalten die Sinnlichkeit in einem gewissen Maße „vergeistigen“, und wenn solches geschehe, dann hätten nackte Gestalten für unschuldige, reine und unbefangene Gemüther nichts Anstößiges mehr[3]).

---

1) Nüßlein, Lehrbuch der Aesthetik S. 155.

2) Pop. Aesth. S. 344.

3) Zur Illustration dieser Doktrin mögen folgende Aeußerungen moderner Aesthetiker dienen: Es gibt nichts Schöneres, sagt Lemcke (a. a. O. S. 371), als den nackten Körper. Das Klima zwingt den Menschen, sich zu bekleiden, um sich gegen Gluth oder Kälte zu schützen. Dann treibt ihn, auch wo das Klima eine Bekleidung überflüssig macht, Schamhaftigkeit, gewisse Körpertheile zu bedecken . . . So weist der Mensch durch Verhüllen darauf hin, daß es ein Untergeordnetes ist, das er verhüllt. Das Geistige soll hauptsächlich betont, das nur Geschlechtliche des Zeugenden und Ernährenden soll versteckt werden; es scheint zu sehr auf das Thierische hinzuweisen. Daraus entwickelt sich dann weiter die feinere und sinnigere Schamhaftigkeit. Die Zucht verlangt, daß das Thierische beschränkt werde; die sinnliche Leidenschaft muß durch Vernunft gebändigt erscheinen; sie wird veredelt. Ein strengeres Verhüllen pflegt diese Reflexion zu begleiten. Wo aber die wahre Veredlung eingetreten ist, wo die Sinnlichkeit in jeder Beziehung schön erscheint, natürlich ist und doch geistig geläutert, geistig und doch natürlich (was heißt das?) da gibt es keine Scham im gewöhnlichen Sinne, die Verhüllungen braucht, um nicht den Eindruck der Sinnlichkeit oder die unwillige Abwehr gegen dieselbe zu erwecken. Da ist Nacktheit keuscher als Verstecken (!), das mehr darauf hinweist, daß etwas verborgen ist, als das Verborgene vergessen läßt. Der Künstler, der keusch, wie jede Kunst sein und machen soll, nur die Schönheit verfolgt, nicht aber sich um gemeine, sinnliche Nebendinge und Zwecke kümmert, wird ein Kunstwerk schaffen, das auch der keuschesten Seele keinen Schaden bringt, sondern sie höchstens über ihre Ueberspannung belehren kann. Er hat sich nicht um die gewöhnlichen Anstandsregeln zu kümmern, sondern schafft den Menschen, wie er in seiner natürlichen Schönheit dasteht. Der Plastiker also, der das wahre menschliche Sein so schön wie möglich dar-

3. Fragen wir nun, was von dieser Ansicht zu halten sei, so ist es allerdings wahr, daß der menschliche Leib in der Gesammtheit seiner äußeren Umrisse eine hohe Schönheit aufweist. Das zu leugnen kann Niemanden in den Sinn kommen. Wäre daher der Mensch noch in statu naturae integrae, wie er es vor dem Sündenfalle im Paradiese gewesen, dann ließen sich die Lobreden unserer Aesthetiker auf das Nackte verstehen; sie wären sogar berechtigt. Denn dann würde auch in der Kunst der nackte menschliche Leib nur mit seiner Schönheit auf den Beschauer wirken; eine sittliche Gefahr wäre damit nicht verbunden, weil die Sinnlichkeit ganz und gar der Vernunft unterworfen wäre. Aber der Mensch befindet sich eben thatsächlich nicht mehr in diesem Zustande. In Folge der Erbsünde ist die böse Begierlichkeit im Menschen erwacht, die gegen das sittliche Gebot der Vernunft sich auflehnt, und diese ist es, welche durch den Anblick des Nackten erregt wird, und dann den Willen zur Einwilligung in die sündige Lust sollicitirt. Von der Erbsünde und ihren Folgen wissen freilich die meisten Lobredner des Nackten in der Kunst theoretisch Nichts. Aber deshalb ist es doch wahr, und es wird durch die Erfahrung, die jeder Mensch, auch der Aesthetiker nicht ausgenommen, an sich macht, bestätigt, was der Apostel sagt, daß in uns „ein Gesetz waltet, welches dem Gesetze des Geistes widerspricht“ und daß wir demnach Alles zu vermeiden haben, was uns unter die Herrschaft dieses Gesetzes bringen könnte: wozu auch der Anblick des Nackten in der Kunst gehört.

4. Dieses vorausgesetzt können wir der Ansicht, daß die höchste Aufgabe der Sculptur die Darstellung des Nackten sei, nicht zustimmen. Wir sind vielmehr der gegentheiligen Ueberzeugung; wir sagen, daß die Sculptur ihre Gestalten bekleidet vorführen müsse. Wir haben hiefür folgende Gründe:

a) Es ist, wie wir früher erwiesen haben[1]), Aufgabe der Kunst überhaupt, sittigend und veredelnd auf die Menschen einzuwirken. Ist es nun aber, so fragen wir, möglich, daß eine plastische Gestalt, welche völlig nackt uns entgegentritt, einen sittigenden und veredelnden Einfluß auf das menschliche Gemüth ausübe? Wir müssen das verneinen. Es findet vielmehr das Gegentheil statt. Durch den Anblick einer solchen nackten Gestalt wird, so sehr in ihr auch die Sinnlichkeit „vergeistigt“ sein möge, ganz von selbst die böse Lust

---

stellt, bildet den Menschen dann nackt, sei es Weib oder Mann.“ Und Deutinger sagt, (Kunstlehre Bd. 1, S. 331): „Alles, was die Gestalt in ihrer vollkommenen Durchdringbarkeit vom Geiste verhüllt, muß von der plastischen Kunst vermieden werden. Die Plastik muß daher nach der ihr angewiesenen Aufgabe den unverhüllten Leib in seiner reinen Schönheit, die von allem sinnlichen Reize um so mehr sich losreißt, je mehr die geistige Bedeutung der Schönheit des Leibes sich durch die Kunst offenbart, darzustellen suchen. Die unverhüllte Schönheit des Leibes erfüllt den reinen Sinn nothwendig mit Achtung und innerer Scheu vor der Vollkommenheit der von Gott gebildeten Gestalt des Menschen. Nur der geistig Unmündige findet da Veranlassung zur sinnlichen Ausgelassenheit, wo die lebendige Aufforderung zum Preise des Höchsten vor ihm sich leiblich darstellt.“

1) Oben §. 50, S. 150 ff.

im Inneren des Beschauers angeregt; seine Phantasie wird verunreinigt, und statt daß er zu einem sittlichen Aufschwunge angeregt wird, wird er vielmehr in Sünde und Verderben herabgezogen. Und man sage ja nicht, daß dies blos bei solchen Menschen stattfinde, die nicht auf einer höheren Stufe sittlicher Vollkommenheit stehen, daß aber unschuldige, ernste und tugendhafte Gemüther davon unberührt blieben. So unschuldig, ernst und tugendhaft auch Jemand sein möge, so ist er doch nie sicher vor der Versuchung, und diese muß nach psychologischen Gesetzen an ihn herantreten, wenn solche nackte Gestalten vor seinem Blicke auftauchen, und er in deren Anblick verweilt. Soll er die Versuchung abweisen und sich dadurch nicht in die böse Lust verstricken lassen, dann muß er seinen Blick von solchen nackten Gestalten wegwenden, statt sie zu betrachten. Solche nackte plastische Gestalten wirken somit nicht sittigend und veredelnd, sie wirken vielmehr nach der gegentheiligen Richtung hin. Und darum sind sie unzulässig.

b) Wir haben ferner bewiesen[1]), daß die schöne Kunst in ihren Werken an die Gesetze der sittlichen Ordnung gebunden sei, und über selbe unter keiner Bedingung sich hinwegsetzen dürfe. Denn was mit diesen Gesetzen streitet, das Böse, ist zugleich das ethisch Häßliche, und dieses darf nie Gegenstand einer künstlerischen Schöpfung sein. Nun ist es aber ein sittliches Gesetz, daß der Mensch überall strenge Zucht und keusche Scham wahre. Wer aber unbekleidet und nackt vor Andere hintritt und sich zur Schau stellt, von dem kann man doch wahrlich nicht sagen, daß er Zucht und Scham wahre; im Gegentheil, wir nennen ihn mit Recht einen schamlosen, und darum ethisch häßlichen Menschen. Es ist eine gänzliche Verkehrung aller sittlichen Begriffe, wenn man sagt, es könne der Fall eintreten, „daß Nacktheit keuscher sei, als Verstecken.“ Verhält es sich aber also, dann setzt sich auch der Künstler, wenn er eine plastische Menschengestalt ganz nackt und unbekleidet hinstellt, in diesem seinem Werke in Widerspruch mit dem gedachten sittlichen Gesetze, und bietet uns daher in selbem nicht mehr etwas wahrhaft Schönes, sondern vielmehr etwas ethisch Häßliches. Und das darf er nicht: es ist ihm das nicht blos vom sittlichen, sondern auch vom ästhetischen Standpunkte aus untersagt.

c) Dazu kommt endlich noch, daß diesen nackten Gestalten die innere Wahrheit gänzlich fehlt. In der Wirklichkeit tritt kein anständiger Mensch je nackt vor seines Gleichen hin. Es ist das moralisch unmöglich. Die Gesetze des Anstandes verbieten es, und kein anständiger Mensch verfehlt sich je gegen dieses Gesetz. Schon die natürliche Scham hält ihn davon ab. Nackt erscheint nur der Wilde, oder Einer, der den Verstand verloren, oder der gewaltsam entblößt wird. Wenn also der Künstler eine plastische Gestalt nackt hinstellt, so steht sein Werk in offenem Widerspruch mit der Wirklichkeit und ihren Gesetzen; es repräsentirt etwas moralisch Unmögliches, d. h. es mangelt ihm die innere Wahrheit. Und dies um so mehr, wenn man bedenkt, daß es sich bei plastischen

1) Oben §. 51, S. 154 ff.

Werken nicht um gewöhnliche, sondern um idealisirte menschliche Persönlichkeiten handelt; denn der Künstler muß ja seine Gestalten idealisiren. Wenn nämlich die Entfernung der Bekleidung dem Charakter schon eines gewöhnlichen anständigen Menschen widerstreitet: um wie vielmehr muß sie mit dem Charakter einer idealisirten Persönlichkeit im Widerspruch stehen! Die innere Unwahrheit eines solchen Werkes plastischer Kunst tritt hier noch viel auffälliger zu Tage. Wenn eine solche nackte Gestalt plötzlich lebendig würde, sie müßte vor Scham zusammensinken.

5. Man hat sich allerdings, um die Berechtigung und „die hohe Bedeutung des Nackten" in der Sculptur und in der bildenden Kunst überhaupt zu begründen, auf die antike Sculptur berufen, die in ihren Werken das Nackte in ausgebreitetem Maße cultivirt habe. Aber diese Behauptung ist nicht stichhaltig. Erst nach Phidias, also in jener Zeit, in welcher das griechische Leben und mit ihm die griechische Kunst zu sinken begann, fing man in Griechenland an, gewisse Gestalten unbekleidet zu bilden. „Und auch da waren es vorzugsweise nur solche Gestalten, welche der dunkelsten Schattenseite des griechischen Mythus angehörten: Darstellungen der „gemeinen" Venus und der zu ihr gehörigen, mit ihrem schändlichen Cultus in Verbindung stehenden Personificationen." Wo dagegen Würde oder Alter eine Bekleidung fordern, da fehlt sie nie. „So erscheinen Jupiter, Neptun, Aeskulap, die strenge Pallas Athene, die keusche Diana, die ernste Juno, Ceres, die Musen, immer bekleidet[1])."

6. Nach alledem muß es also für die Sculptur und für die bildende Kunst überhaupt als Gesetz gelten, daß sie ihre Gestalten nicht nackt, sondern bekleidet darbilde. Wir wollen sagen: alle jene Theile des Leibes, für welche im wirklichen Leben die Gesetze der Sitte und des Anstandes die Bekleidung fordern, müssen auch in den plastischen Gestalten als bekleidet erscheinen. Nur wo eine Entblößung solcher Theile gar nicht umgangen werden kann, ohne mit

---

1) Diese Thatsache muß auch Lemcke zugestehen; er legt sich selbe aber in seiner Weise zurecht. „Bei einer Pallas," sagt er (Pop. Aesth. S. 372), „die keine Liebhaber hat, wie die Venus, muß Alles, was auf das Geschlechtliche deutet, mehr zurücktreten, als bei der Venus oder einer Sterblichen. Hier wird sich der Künstler dazu gedrängt fühlen, durch Gewandung Alles zu unterdrücken, was das Geschlechtliche besonders kenntlich macht. So wirft der Hellene auch um seinen Zeus ein Gewand, das den Unterkörper verbirgt; so bekleidet er seine Pallas; so hat er im Anfang überhaupt die Göttergestalten bekleidet dargestellt, bis er dann mit der Zeit immer mehr und mehr darin das Menschliche vortreten läßt, und zuerst bei denjenigen männlichen Göttern, die er am menschlichsten durch seine Dichter aufzufassen gelernt hat, dann auch bei weiblichen, wo dasselbe gilt, das Gewand mehr und mehr, schließlich ganz fallen läßt. So wagt er es, auch die Göttin der Liebe nackt zu bilden. Die so dargestellte knidische Kypris wird noch von der Zeit, die sie entstehen sah, mit halber Scheu betrachtet; dann aber erscheint die Venus immer mehr nur als das holdselige Weib und als solches ohne Bekleidung." Das heißt denn doch das Zugeständniß, daß die griechische Plastik in späterer Zeit unkeusch geworden, und damit von ihrer früheren Höhe herabgesunken sei, in eigenthümlicher Weise verschleiern.

der historischen Wahrheit in Conflikt zu kommen, kann die Bekleidung dieser Theile wegfallen. Aber auch in diesem Falle muß der Künstler sorgfältig darauf bedacht sein, dieses Nackte in der Ausführung so zu gestalten, daß es nicht einen sinnlichen Reiz auf den Beschauer ausübt, daß also auch hier das Gesetz der Scham und der Züchtigkeit in jeder Weise gewahrt bleibe. Aus eben dieser Rücksicht dürfen gewisse Theile des Leibes überhaupt nicht unverhüllt bleiben; sie müssen unter allen Umständen verhüllt werden. Sollte eine anständige Bekleidung im Interesse der historischen Wahrheit gar nicht zulässig sein, dann eignet sich ein solches Sujet überhaupt nicht für eine plastische Darstellung; der Künstler wird dann von einer solchen ganz absehen und es vermeiden müssen, ein derartiges Sujet für die plastische Kunst zu verwerthen.

7. Allerdings bringt es die Bekleidung der Gestalten mit sich, daß nicht alle schöne Formen des menschlichen Leibes vor das Auge des Beschauers treten, daß also der letztere auf den Anblick der Leibesschönheit in ihrem ganzen Umfange verzichten muß. Aber das läßt sich nun einmal nicht vermeiden. Die Kunst muß unter allen Umständen die Gesetze der sittlichen Ordnung respectiren, und diese verbieten ihr, den menschlichen Leib vollständig zu enthüllen. Es ist das Interesse der ethischen Schönheit, welches hier maßgebend ist. Und diese ethische Schönheit muß dasjenige ersetzen, was der Künstler von der Leibesschönheit dem Blicke zu entziehen hat. Und da diese ethische Schönheit ungleich höher steht als die leibliche, so ist sie wohl dazu geeigenschaftet, jenen Mangel auszugleichen, ja überreich zu entschädigen für das, worauf der Beschauer verzichten muß. Dazu kommt dann noch, daß subsidiär auch die Schönheit der Gewandung für den Entgang der nackten Leibesschönheit einen Ersatz bietet.

8. Es ist nämlich vom ästhetischen Standpunkte aus keineswegs gleichgiltig, wie und in welcher Weise die plastische Gestalt bekleidet sei. Die Gewandung muß vielmehr ideal gehalten sein; denn nur unter dieser Bedingung entspricht sie dem Charakter einer idealisirten Persönlichkeit. Der Künstler muß somit auch hier, wo es sich um die Gewandung handelt, idealisiren. Daher eignen sich jene Bekleidungen, wie sie im gewöhnlichen Leben vorkommen, für die Werke der plastischen Kunst, größtentheils wenigstens, nicht. Und noch weniger eignen sich hiefür solche Gewänder, welche der verderbte und verrückte Modegeschmack in die Gesellschaft einführt. Das lange, faltenreiche Gewand, der wallende, draperieförmige Mantel mit entsprechendem Faltenwurfe dürfte wohl die geeignetste Bekleidung für die plastischen Gestalten sein. Doch muß es der Künstler verstehen, diese Gewandung dem Charakter der Persönlichkeit anzupassen, die sie trägt. Es sind nämlich auch in Bezug auf diese Art der Gewandung wieder mannigfache Modificationen möglich, und es hängt von dem Geschicke und von der Sorgfalt des Künstlers ab, daß er in jedem einzelnen Falle das Richtige treffe.

6. Bemalung der plastischen Gestalten.

§. 81.

1. Eine weitere Frage, die sich hier anschließt, ist die, ob die Sculptur für ihre Werke auch der Farben sich bedienen, mit anderen Worten: ob die Sculptur ihre Gestalten auch bemalen dürfe. Auch in Bezug auf diese Frage scheiden sich die Meinungen. Die Einen wollen von einer Bemalung der plastischen Gestalten unter keinen Umständen etwas wissen. „Angemalte Statuen," sagt Nüßlein[1]), „machen auf das Auge einen ebenso widrigen Eindruck, wie angemalte Menschengesichter." Andere dagegen treten ebenso entschieden für die Zulässigkeit der Bemalung plastischer Gestalten ein, und halten diese, im Allgemeinen wenigstens, geradezu für unentbehrlich. Wir unsererseits sind gleichfalls dieser Ansicht.

2. Hält man nämlich daran fest, daß die Sculptur ihre Gestalten im Momente einer Action darzustellen, und daher denselben auch einen „Ausdruck" zu geben habe; hält man ferner daran fest, daß die plastischen Gestalten bekleidet sein müssen: dann folgt aus diesen Voraussetzungen ganz von selbst, daß die plastischen Gestalten auch bemalt werden können, hin und wieder sogar bemalt werden müssen. Denn für's Erste gibt das Colorit dem Antlitze der plastischen Gestalt einen weit vollkommeneren „Ausdruck"; es ist ein ganz wesentliches Mittel, das Leben und die Klarheit zu erhöhen, mit welcher sich das Innere im Antlitze und namentlich im Auge offenbart[2]). Warum sollte die Sculptur auf dieses Mittel verzichten müssen? Kann sie denn überhaupt im Interesse der Schönheit darauf verzichten? Nein, denn der Künstler muß seinen Werken die möglich größte Schönheit verleihen, und darum ist er darauf angewiesen, alle Mittel zu gebrauchen, um diese höchst mögliche Schönheit zu erzielen. Für's Zweite kann auch die Schönheit der Gewandung durch das Colorit ungemein gehoben werden. Folglich liegt die Bemalung nicht blos im Interesse des Ausdruckes, sondern auch in dem der Gewandung.

3. Das Mittelalter pflegte denn auch seine Sculpturarbeiten fast immer zu bemalen; es liebte in seinen Bildwerken die ausgedehnteste Anwendung farbiger Zuthat. Und wie insbesondere der gothische Stil in der Architektur die feinen Glieder, in welche sich die Mauern auflösen, mit verschiedenen ihren Functionen entsprechenden Tönen färbte, so prangte in Gold und Farben nicht minder die Sculptur, nicht blos im Inneren der Kirchen, sondern auch an den Portalen. Namentlich aber sieht man die ausgedehnten, oft dreiflügeligen Altarschreine ganz erfüllt von Statuen und Reliefs, letztere in perspektivischer

1) A. a. O. S. 151.

2) „Der Plastik ist nicht die Form als solche, sondern der geistige Ausdruck, nicht die äußere Gestalt, sondern die innere Seelenstimmung die Hauptsache; darum genügt ihr nicht die Statue für sich, und nicht die bloße Wirkung von Licht und Schatten, wie sie die Natur als solche hervorbringt, sondern sie nimmt auch die Brechungen des Lichtes, sie nimmt die Farbe und ihre ganze Symbolik als dasjenige Material zu Hilfe, welches, weil minder körperhaft, allein im Stande ist, dem inneren Seelenleben den entsprechenden Ausdruck zu verleihen." Hist. polit. Blätter, Bd. 34, S. 851.

Vertiefung wie Gemälde aus Holz geschnitzt, von reich gemustertem Goldgrunde sich abhebend und von zierlich ornamentirten Rahmen umschlossen. Aber auch die Figürchen selbst sind mit prächtig vergoldeten und damascirten Gewändern bedeckt, deren Säume und Kehrseiten mit leuchtenden Farben, besonders in Himmelblau und kräftigem Roth prangen. Die unbedeckten Theile, vornehmlich die Köpfe, werden dagegen in zartester Weise naturgemäß bemalt und nur die vergoldeten Haare wahren auch hier das Recht der künstlerischen Stilisirung.

4. Ja sogar die antike Sculptur hat die Bemalung der Statuen als etwas ganz Selbstverständliches betrachtet. In den colossalen Tempelbildern aus Gold und Elfenbein sehen wir die Plastik in allem Zauber des Glanzes und bunter Farbenpracht. Eine kühnere Mischung von Plastik und Malerei läßt sich kaum denken, als die war, wodurch das größte Werk des größten Meisters, der olympische Jupiter des Phidias sich auszeichnete. Sogar die unbedeckten Stellen des Leibes suchte man dem Farbentone der Natur näher zu bringen; darum die Nachrichten von ehernen Athletenstatuen, welche das Aussehen eines von der Sonne gebräunten Leibes hatten, von der Schamröthe auf den Wangen Athamas, und der Todtenbläße im Angesichte der Jokaste, u. s. w. Die Spuren ehemaliger Färbung, namentlich an den Gewändern, sind noch in mehreren antiken Statuen sichtbar, oder vor ihrer Säuberung sichtbar gewesen. Ja es war in der antiken Sculptur ganz an der Tagesordnung, die Augen theils vollständig auszumalen, theils sogar das Weiße des Auges durch Silberplättchen, die Pupille durch edle Steine von charakteristischer Farbe darzustellen. Und Niemanden fiel es ein, dieses Verfahren zu tadeln oder für unberechtigt zu halten[1]).

5. So viel über die Sculptur im Allgemeinen. Wir fügen nun diesen allgemeinen Ausführungen noch einige Betrachtungen über die christlich-religiöse Sculptur im Besonderen bei.

7. Die christlich-religiöse Sculptur im Besonderen.

§. 82.

1. Die christlich-religiösen Sculpturwerke sind zunächst und in erster Linie für den christlichen Tempel bestimmt; sie sollen dessen heilige Räume ausschmücken, und für die Gläubigen die Geheimnisse der Religion und das christliche Leben anschaulich versinnlichen, sollen eine Predigt im Bilde sein. Die Bilder im Gotteshause, sagt Gregor der Große, sollen für die gewöhnlichen Leute das sein, was für Gebildete die Bücher sind. Die Werke der bildenden Kunst, namentlich der Sculptur, bilden somit einen integrirenden Theil der christlichen Architektur; was die Struktur des Tempels symbolisch darstellt, soll in den Werken der Skulptur in plastischer Gestalt den Gläubigen vor die Seele treten. Aber eben deshalb müssen sich die Gestalten der christlich-religiösen

1) Vgl. Jungmann, a. a. O. S. 572 ff.

Sculptur in ihrem Stil an den Stil der Kirche anschließen, für welche sie bestimmt sind; denn der Theil muß dem Ganzen entsprechen, wenn die Harmonie des letzteren gewahrt bleiben soll. Die christlich-religiöse Skulptur ist also in ihrem Stile von der Architektur abhängig; d. h. ihr Stil ist durch den architektonischen Stil bedingt und bestimmt. Und somit steht die Sculptur in diesem Sinne in Abhängigkeit von der Architektur und muß sich dieser unterordnen.

2. Aus der altchristlichen Zeit wurde uns an Werken religiöser Sculptur weniger erhalten. Doch ist die Sculptur, wie nicht selten behauptet wird, mit dem Eintritt des Christenthums keineswegs völlig untergegangen. Die vielfache Erwähnung von Statuen und anderen bildlichen Darstellungen an Altären und Geräthen, welche wir in den Kirchenschriftstellern früherer Jahrhunderte finden, beweisen, daß doch die Sculptur auch von Anfang an in der Kirche Pflege und Berücksichtigung fand. Die aus dieser Zeit noch vorhandenen Werke beweisen durch ihre Form und Technik einerseits noch den Zusammenhang mit der antiken Kunst, andererseits besonders durch die vorherrschende tiefsinnige Symbolik den Beginn einer neuen, christlichen Sculptur.

3. In der romanischen Zeit entwickelt sich die christlich-religiöse Sculptur schon weiter. Wie die romanische Kirche noch Innenbau und in ihr immer erst der Versuch gegeben ist, die Grundzüge des christlichen Kirchenbaues herauszubilden, so überwiegt auch in der bildenden Kunst, zunächst in der Sculptur dieser Zeit das Innere, der geistige Ausdruck in Gesicht und Haltung, während die Glieder des Ganzen und die einzelnen Theile vielfach nicht übereinstimmen, selbst unnatürlich erscheinen. So ist z. B. der Körper langgestreckt, oft dickleibig, der Kopf hat eine mehr niedere Stirn, kleine stiere Augen, die bei Metallwerken nicht selten auch von Glas oder selbst edlen Steinen eingesetzt sind; die Proportionen der Theile, wie der Arme, Hände, Finger, des Kopfes, des Halses und der Schultern, der Füße und des Leibes sind oft verfehlt behandelt, oder wo man nach einer gewissen Einheit suchte, starr und fast mehr mathematisch als organisch gebildet.

4. Noch im 13. Jahrhunderte, also in der frühgothischen Zeit, erscheint in den Werken der Sculptur eine gewisse Strenge und Starrheit. Der Leib der plastischen Gestalten ist ziemlich mager gehalten und fast durchgängig nach der Seite eingezogen, die Arme liegen etwas steif an, die Kleidung hängt mehr gerade ab, die Gesichtsbildung ist länglich, aber von geist- und gemüthvollem Ausdruck. In der Zeit des ausgebildeten gothischen Stiles, im 14. und 15. Jahrhundert jedoch streifen sich auch diese Mängel ab, und die christlich-religiöse Sculptur erhebt sich zu ihrer vollen Blüthe. Die besseren Werke dieser Zeit verrathen große Naturwahrheit und richtige Bildung der einzelnen Theile; das Gesicht wird oval, die weiblichen Gestalten mehr sich rundend, die Schultern breiter, die Haltung freier, der Leib ist weniger eingebogen, die Gewandung lang und reich gefaltet, späterhin mehr knitterig, aber sehr belebt und mannigfaltig, vergleichbar dem reichen Maßwerk spätmittelalterlicher Architektur.

5. So hat denn in dieser Zeit, wie die Baukunst, so auch die Plastik den erhabensten Ausdruck christlichen Geistes und Lebens gefunden. Die Heiligenbilder dieser Zeit haben etwas durchaus Uebermenschliches, Geistiges, das auch das ganze Aeußere mit höherer Weihe und Heiligkeit durchdrungen hat. Ein freundlicher Ernst, eine ruhige Haltung und Bewegung, wie sie denen ziemt, die Christum in sich tragen, und die ihr Ziel schon erreicht, nach dem sie also nicht mehr mit Heftigkeit sich zu bewegen brauchen, ein ehrwürdig lieblicher, wenn auch nicht immer sinnlich schöner Ausdruck des Gesichtes, Demuth und weltbesiegende Glaubenskraft, Sanftmuth und hohe Stärke, sprechen aus ihnen wohlthuend und erhebend Jeden an, der mit christlichem Sinn und Gemüth zu ihnen tritt.

6. In der Renaissancezeit ging die Sculptur wieder auf die Antike zurück; die religiös-plastischen Gestalten verweltlichten. Es trat das Haschen nach Effect hervor; die körperliche Schönheit artete zum sinnlichen Liebreiz, das gesuchte Ideale und Geistige in geistlose Manier aus. Die vornehmsten Beförderer dieser neuen Richtung waren Ghiberti und Michel Angelo in Italien. Ersterer weiß seinen Schöpfungen neben der Hinneigung zur Antike noch ein gewisses christliches Gepräge zu geben; Michel Angelo dagegen in seinem Streben nach Großartigkeit und gigantischer Kraft, in seiner Liebe für Darstellung des Nackten, in seiner völlig subjectiven Auffassung auch ganz religiöser Gegenstände, in seiner Getheiltheit zwischen Mythologie und Christenthum, steht bereits weit mehr dem kirchlichen Boden ferne und ist so recht der Vater der Renaissance in der Sculptur, die sich dann von Italien aus durch alle Länder verbreitete.

7. Seit Ende des vorigen und Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts hat sich allmählich eine bessere Richtung angebahnt. In neuerer Zeit namentlich traten Künstler auf, die es nicht verschmähten, die Bilder mittelalterlicher Meister zu studiren, und in ihrem Geiste zu schaffen. Die Zahl derselben mehrt sich allenthalben, zumal in Deutschland, und die Leistungen der weit sich verbreitenden Schule Eberhards († 1858) und Knabls in München, eines Achtermann in Rom und Gleichgesinnter aller Orten, auch in England und Frankreich, beweisen es, daß erneuerter kirchlicher Geist über die Gestalten der Heiligen wieder den Hauch kindlich erhabener Frömmigkeit auszugießen weiß, der an jenen Werken älterer Meister so belebend einwirkt[1]).

8. Zum Schlusse wollen wir noch Einiges hinzufügen über die plastische Darstellung Christi am Kreuze. Diese scheint in den ersten Jahrhunderten des Christenthums gar nicht üblich gewesen zu sein, wenigstens nicht so, daß Crucifixe in den Kirchen öffentlich ausgestellt wurden. Das Kreuz allerdings war im Gebrauche; und ebenso war es üblich, daß man unter dem Kreuze, ja sogar am Kreuze ein Lamm anbrachte. Aber ein Crucifixus am Kreuze findet sich nicht. Erst seit dem 6. und 7. Jahrhundert erscheint am Kreuze der Crucifixus, und seitdem das Concil von Trullos (692) im 82. Canon die Darstellung Christi als des Gekreuzigten geradezu befohlen hatte, wurde der

1) Nach Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche (Aufl. 4) S. 126 ff.

Gebrauch des Crucifixes allgemein. Aber der Crucifixus erschien da völlig bekleidet, mit Tunica und Pallium. Erst später suchte man der historischen Wahrheit, so weit möglich, gerecht zu werden und begnügte sich mit einem bis auf die Füße herabgehenden Unterkleide mit kurzen Aermeln, oder auch ohne Aermel. In der spätromanischen und gothischen Zeit erscheint dann der sog. Lendenschurz (Perizonium), auch „Herrgottsrock" genannt, meistens von der Brust bis zu den Knieen reichend, und Hüften und Unterleib einhüllend. Erst in der Renaissancezeit schwindet der „Herrgottsrock" zum bloßen Lendentuch zusammen.

9. Es war also in alter Zeit stets das Bestreben maßgebend, bei aller Achtung vor der historischen Wahrheit doch den Heiland am Kreuze so darzustellen, daß das gläubige Gemüth an seiner äußeren Erscheinung nicht Anstoß finden konnte: daher wurde das Nackte so wenig als möglich zur Schau gestellt. Ebenso erscheint Christus am Kreuze nicht in gekrümmter, zuckender Stellung, mit all zu schmerzlich entstelltem Antlitz, mit herabgezogenen Armen, mit von Blut triefendem, eingebogenem Leibe und verdrehten Füßen, sondern sein liebend ernstes Angesicht, umstrahlt vom Kreuzesnimbus und mit der Dornenkrone gekrönt, ist ruhig geneigt, die Arme sind mehr gerade, die ganze Gestalt ferne von einer anatomisch gesuchten, athletischen Derbheit, wie von einer ausgehungerten Magerkeit, auf dem Fußbrette mehr stehend, als am Kreuze hängend, und angenagelt mit vier Nägeln. Die kirchliche Kunst suchte eben damals auch im Gekreuzigten noch jene Macht sichtbar darzustellen, kraft welcher er mit Freiheit sein Leben hingab, durch Leiden und Tod den Tod besiegte, und geheimnißvoll in seiner Niederlage triumphirte — das Königthum des Kreuzes [1]). Später in der Renaissancezeit kam man freilich hievon vielfach ab.

III. Die Malerei.

1. Allgemeine Lehrbestimmungen.

§. 83.

1. Gestaltformen oder Gestaltbilder können nicht blos dadurch geschaffen werden, daß man sie aus einem äußeren, festen Stoffe herausarbeitet, sondern auch dadurch, daß man selbe in irgend einer Weise auf einer Fläche aufträgt. Das sind dann, im Gegensatze zu den stereometrischen, planimetrische Gestaltbilder. Die Kunst nun, solche planimetrische Gestaltbilder auf einer Fläche dauernd herzustellen, kann man im Allgemeinen als „graphische Kunst" bezeichnen. Daß diese „graphische Kunst" im Interesse der Schönheit verwerthet werden könne, ist unzweifelhaft; es lassen sich auf eine Fläche nicht blos Gestaltbilder überhaupt, sondern auch schöne Gestaltbilder auftragen. Da jedoch die Mittel, welche der graphischen Kunst zur Herstellung ihrer plani-

1) Jakob, a. a. O. S. 117.

metrischen Gestaltbilder zu Gebote stehen, verschieden sind, so zerfällt sie darnach wiederum in verschiedene besondere Künste. Es gehören dazu die Holz- und Formschneidekunst (Xylographie), die Steinzeichnungskunst (Lithographie), die Kupferstecherkunst (Chalkographie) u. s. w.

2. Begnügt sich nun aber diese graphische Kunst nicht damit, blos einfach schöne Gestaltbilder auf eine Fläche aufzutragen, sondern geht sie dazu fort, diese Gestaltbilder durch Farben, durch das Colorit zu beleben, dann wird sie zur eigentlichen Malerkunst (Malerei). Die Malerkunst subsumirt sich also allerdings unter den allgemeinen Begriff der graphischen Kunst; aber sie ist, vom ästhetischen Standpunkte aus betrachtet, die vollkommenste Form der letzteren; denn das Colorit ist es, durch welches die planimetrischen Gestaltbilder erst ihre ganze und volle Schönheit erhalten. Und darum ist es denn auch zunächst nur die Malerei, womit sich die Aesthetik zu beschäftigen hat. Diese ist demnach die Kunst, schöne planimetrische Gestalten auf eine Fläche aufzutragen, und sie durch das Spiel der Farben zu beleben.

3. Die Malerei hat vor der Sculptur folgende zwei Dinge voraus:

a) Für's Erste gibt sie ihren Gestalten den Raum bei, in welchem letztere auftreten, und in und mit diesem Raume, d. h. in und mit dem die Gestalten einigenden Hintergrunde führt sie uns auch alle entsprechenden Umstände vor, nicht blos des Ortes, sondern einigermaßen auch der Zeit. Und nicht blos dieses, sondern durch den gedachten Hintergrund ist die Malerei auch in den Stand gesetzt, Gestalten von beliebiger Anzahl zu Gruppen zu verbinden und zu Einer Action zu vereinigen, in weit größerem Umfange, als solches wohl die Sculptur vermag, die eben jenes Hintergrundes entbehrt.

b) Für's Zweite ist die Malerei in Folge der eigenthümlichen Beschaffenheit ihres Darstellungsmittels, wiederum in weit höherem Grade als die Sculptur, befähigt, in ihren Gestalten, vorzugsweise im Auge und in dem Mienenspiele des Antlitzes, das tiefinnerste Leben der Seele, die feinsten Nüancirungen des psychischen Lebens zum Ausdruck zu bringen. Die plastischen Gestalten, aus einem massigen Stoff herausgebildet, sind allerdings gleichfalls eines Ausdruckes fähig; aber in noch weit vollkommener Weise läßt sich dieser Ausdruck hervorbringen da, wo der massige Stoff verschwindet, und an dessen Stelle dasjenige tritt, was in der Natur dem Idealen und Geistigen am meisten verwandt ist und am nächsten steht: das Licht in seinen unzähligen Farbenbrechungen — also im Gemälde[1]).

1) Gerade jenen Theil des menschlichen Leibes, sagt Lasaulx (Philos. der schönen Kunst, S. 84), welcher am meisten der Spiegel des Innern und der concentrirte Ausdruck der Seele als Seele ist, das menschliche Auge, dessen klarer, ruhiger Blick den Frieden der Seele, dessen Leuchten den Zorn und das Feuer des Geistes, dessen Sinnen und Trauern, Lächeln in Thränen alle Falten des menschlichen Herzens und seine Freuden und Leiden so wahr und durchsichtig offenbart: welches alles die plastische Kunst fast gar nicht (?) oder doch nur unvollkommen auszudrücken im Stande ist: das kann, wie schon die Alten hervorhoben, die Malerei durch die Lichtnatur ihrer Farben

4. Die Malerei ist aber nicht blos fähig, sondern sie ist auch darauf angewiesen, ihren Gestaltbildern einen möglichst prägnanten Ausdruck zu geben. Darauf liegt gerade in der Malerei das Hauptgewicht. Ein Gemälde ohne scharf hervortretenden Ausdruck genügt den Anforderungen der schönen Kunst noch weniger, als eine plastische Gestalt ohne solchen Ausdruck. Allerdings darf die Malerei ebenso wenig wie die Sculptur dem Ausdrucke die Schönheit der Gestalt zum Opfer bringen; aber sie darf noch weniger im Interesse der äußeren Leibesschönheit den Ausdruck vernachlässigen. Ihre Aufgabe ist es, beide in ein harmonisches Verhältniß zu einander zu setzen, so daß keines unter dem anderen leidet.

5. Die Malerei darf endlich ebenso wenig und aus den gleichen Gründen, wie die Sculptur, Nuditäten vorführen; sie muß ihre Gestalten bekleiden und die Carnation auf jene Theile des Leibes beschränken, welche an sich schon jede Verhüllung ausschließen. Die Carnation (Darstellung der Fleischfarbe) mag allerdings technisch schwieriger sein, als die Herstellung des Gewandungscolorits; aber das berechtigt die Malerei keineswegs, darauf das Hauptgewicht zu legen und Nuditäten zu schaffen, die vom sittlichen und vom ästhetischen Standpunkte aus verwerflich sind.

6. Diese allgemeinen Gesichtspunkte vorausgesetzt müssen wir nun zunächst reflectiren auf das Formel-Technische in der Malerei. Dabei handelt es sich um die Zeichnung, die Perspective, das Colorit und die malerische Composition.

2. Das Formel-Technische in der Malerei.

(Zeichnung und Perspective. Colorit. Malerische Composition.)

§. 84.

1. Durch die Zeichnung wird das Bild nach seinen äußeren Umrissen auf die Fläche aufgetragen. Sie bildet die Grundlage des Gemäldes; denn was nicht bereits nach seinen äußeren Umrissen feststeht, kann nicht colorirt werden. Soll nun aber die Zeichnung ihrem Zwecke entsprechen, dann muß sie folgende Eigenschaften haben:

a) Sie muß richtig sein. Zur Richtigkeit der Zeichnung ist aber ein Doppeltes erforderlich. Für's Erste müssen die Verhältnisse, in welchen die

---

mit größter Naturwahrheit wiedergeben. Und nicht nur den seelischen Blick des Auges — alle Aeußerungen des Seelenlebens in seiner Himmel und Erde umfassenden, tiefen und lebendigen Innigkeit der Empfindung, wie sie sich in dem Ausdruck des ganzen Antlitzes und in der Haltung, Stellung und Bewegung des Menschen abspiegeln: kindliche Unschuld, jungfräuliche Reinheit des Herzens und den Adel weiblicher Züchtigkeit, Freudigkeit des Glaubens und in Gott concentrirte Andacht, jugendlich frischen Lebensmuth, alle edleren Leidenschaften des Mannes, und die sinkende Kraft des Alters, die Seligkeit und den Schmerz des Gemüthes, und die ganze innere Durcharbeitung des Seelenlebens, Charaktere, deren schweigende, in sich ausgeglichene Züge die innere Geschichte ihres Lebens wohlverständlich aussprechen: — alles dieses vermag die Malerei ungleich tiefer auszudrücken und darzustellen, als es der plastischen Kunst vergönnt ist."

Theile des zu malenden Gegenstandes von Natur aus zu einander stehen, genau berücksichtigt werden, damit das Auge hier kein Mißverhältniß entdecke. Für's Zweite muß die Zeichnung auch die äußeren Verhältnisse des zu malenden Gegenstandes genau im Auge behalten; auch hier darf kein Mißverhältniß und keine Ungereimtheit Platz greifen.

b) Die Zeichnung muß ferner angemessen sein, angemessen nämlich der ganzen Gliederung des Gemäldes. Jeder Theil des letzteren muß in der Zeichnung in der Weise betont werden, wie es seine Stellung zum Ganzen des Gemäldes fordert. Das Wesenhafte, Hauptsächliche muß in der Zeichnung besonders hervorgehoben werden; das minder Bedeutende muß entsprechend zurücktreten oder nur angedeutet werden.

c) Die Zeichnung muß endlich wohlgefällig sein, d. h. es muß Alles vermieden werden, was einen mißgünstigen Eindruck auf das Auge macht, so z. B. alle sich wiederholenden Figuren, und insbesonders, so viel als möglich alle geraden Linien, da diese Schärfe und Starrheit ausdrücken, die das Auge beleidigen. Darum „sei nirgends in den Umrissen Härte, nirgends etwas Eckiges; Alles runde sich und fließe zusammen."

2. Mit der Zeichnung verbindet sich dann die Perspective. Die Zeichnung kann nämlich einen Gegenstand immer nur so darstellen, wie er dem Auge des Zeichners von dem Standpunkte aus, den er ihm gegenüber einnimmt, erscheint. Dieser Standpunkt kann ein verschiedener sein, und je nach der Verschiedenheit desselben erscheint auch der Gegenstand dem Auge des Zeichners in einer verschieden modificirten Gestalt. Jener bestimmte Standpunkt nun, welcher in der Zeichnung dem Gegenstande gegenüber vom Künstler eingenommen wird, und von dem aus er den Gegenstand nach der bestimmten Gestalt, die er von diesem Standpunkte aus für ihn gewinnt, zeichnet, nennt man Perspective (Linearperspective), und unterscheidet dann zwischen Vogelperspective, wobei das Object von oben herab gesehen wird, Malerperspective, bei welcher die seitliche Ansicht vorherrscht, und Cavalierperspective, welche zwischen beiden die Mitte hält. Die Kunst aber, Gegenstände oder Gruppen von Gegenständen in der Weise auf einer Fläche graphisch darzustellen, daß ihre Umrisse und Hauptlinien unter denselben Verhältnissen erscheinen, wie sie sich von einem bestimmten Gesichtspunkte aus aus der Betrachtung des Originales ergeben, heißt perspectivische Kunst. Mit dieser muß der Künstler vertraut sein, wenn sein Werk gelingen soll[1]).

3. Zu Zeichnung und Perspective kommt endlich das Colorit, die Auftragung der Farben. Durch das Colorit erhält das Skelett der Zeichnung gewissermaßen erst Fleisch und Blut, und wird zu einem lebensvollen Ganzen. Erst durch das Colorit wird die Zeichnung zum Gemälde; das Colorit ist

---

1) Zur Linear- kommt dann auch noch die Luftperspective, die durch Abstufung des Lichtes und der Durchsichtigkeit in den Schattenpartien auf das Auge des Beschauers ähnlich wirkt, als ob das Object selbst ihm bei mehr oder minder klarer Luft gegenüberstünde.

mithin der eigentliche Zauberstab, womit die Malerei ihre Wunder wirkt. Es ist aber in Bezug auf dieses Colorit Folgendes zu bemerken:

a) Die erste Forderung, welche an das Colorit gestellt werden muß, ist die Harmonie oder Consonanz der Farben. Das Colorit muß nämlich aus einer Vielheit und Verschiedenheit von Farben bestehen. Farbeneintönigkeit mißfällt in einem Gemälde ebenso, wie die beständige Wiederholung ein und desselben Tones in der Musik. Aber alle diese verschiedenen Farben müssen zu einander stimmen, müssen miteinander consoniren[1]). Widerstreitende, dissonirende Farben sind ebenso unerträglich, wie dissonirende Töne in der Musik. Das ganze Farbenspiel im Colorit muß also ein in sich harmonisches sein.

b) Jedes Gemälde muß ferner einen bestimmten Farbeton haben, d. h. eine gewisse Grundfarbe, welche durch alle besonderen Farben sich hindurchzieht, so daß sie deren einheitlichen Träger bildet, und ihnen allen ein ihr entsprechendes Gepräge verleiht. Gerade der Farbeton ist es, wodurch Harmonie in die Mannigfaltigkeit der Farben in dem Gemälde gebracht wird, in so fern wenigstens, als er bewirkt, daß keine Farbe zu grell hervorsteche, und dadurch die Harmonie störe. Dabei ist es einleuchtend, daß der Farbeton in einem Gemälde durch den Charakter des darzustellenden Gegenstandes bestimmt und diesem angemessen sein muß. Eine traurige Scene z. B. fordert einen tiefen, düsteren Farbeton, während eine heitere Scene einen freundlichen, heiteren Ton nothwendig macht[2]).

c) Im Colorit muß endlich auch das Helldunkel in Anwendung kommen. Soll nämlich das Colorit seine volle Wirkung haben, so müssen darin Licht und Schatten, helle und dunkle Farben sich wechselseitig theils erhöhen, theils mäßigen. Es müssen also Licht und Schatten richtig vertheilt und eines durch das andere entsprechend temperirt werden. Das ist das Helldunkel. „Mittelst des Helldunkels ist es einerseits möglich, Flächen den Schein der Erhabenheit und Vertiefung, den Schein der Körperlichkeit zu geben, andererseits aber können dadurch alle möglichen Effecte des Lichtes hervorgebracht werden: freundliche, helle Sanftheit, mäßige Erleuchtung, blitzender Widerschein, u. s. w." Darum hängt denn auch von der Modulirung des Helldunkels, welches die scheinbare Wölbung der Gestalten in der Malerei bewirkt, wenigstens zum Theil der Schein der Vertiefung ab, welche die Malerei ihrer Fläche zu geben genöthigt ist, um den Raum — Vorder-, Mittel- und Hintergrund — zu schaffen.

1) Es hat nämlich die Farbe ebenso, wie der Ton, ihre Skala, ihre Oktave, die vom Schwarz durch die Mittelstufen von Violett, Roth, Blau, Grün, Orange und Gelb zum Weiß emporsteigt. Und wie es zwischen den Haupttönen in der Oktave Mitteltöne gibt, in welchen und durch welche der eine Hauptton zum anderen fortschreitet, so gibt es auch in der Farbenskala zwischen den Hauptfarben gewisse Mittelfarben, welche noch viel zahlreicher sind, als die Mitteltöne in der Musik. Wie es endlich in der Tonskala consonirende und dissonirende Töne gibt, so schließt ebenso die Farbenskala consonirende und dissonirende Farben in sich.

2) So wäre es beispielsweise ungereimt, einen Leichenzug in freundlich hellen, und einen Siegeszug in düsteren Farben darzustellen.

4. Unter malerischer **Composition** endlich versteht man die Zusammenordnung oder Gruppirung der verschiedenen Figuren oder Gestalten in einem Gemälde. Hierüber ist Folgendes zu bemerken:

a) Die Figuren müssen derart gruppirt sein, daß das Gemälde als ein **einheitliches Ganzes** erscheint, und in dieser seiner einheitlichen Ganzheit den Einen Gedanken, der im Gemälde bildlich zur Anschauung gebracht werden soll, **klar und erkennbar** zur Erscheinung bringt. Das Gesetz der Mannigfaltigkeit in der Einheit und der Einheit in der Mannigfaltigkeit, das für die schöne Kunst überhaupt gilt, muß namentlich in der Malerei genau beobachtet werden. „Das Bild soll als Ganzes eine in sich geschlossene, vollständig durch sich allein erklärte Anschauung geben, soll eine Welt im Kleinen für sich sein, in welcher unsere Phantasie, nicht abgezogen von Anderem, während der Betrachtung ganz concentrirt lebt. Der Maler, der dieses Gesetz vor Augen hat, wird sicherlich sein Gemälde nicht überladen durch unnütze Einflickungen und Nebenscenen, die eher ein Werk verwirren, als daß sie die gewöhnliche Absicht des Künstlers erfüllen, sein Werk reich erscheinen zu lassen.“

b) Es muß ferner jedes Gemälde, wenn es aus mehreren Figuren sich zusammensetzt, eine **Hauptfigur** haben, an welche sich die anderen als Nebenfiguren anschließen. Jede dieser Figuren muß dann je nach ihrer Beziehung zum Ganzen und zu den übrigen Figuren in entsprechender Weise entweder hervorgehoben oder zurückgestellt werden. Demnach ist die Hauptfigur am meisten hervorzuheben; sie muß am vollkommensten ausgeführt sein, sie muß die vornehmste Stelle im Gemälde einnehmen und das meiste Licht haben. Dann folge in Stellung, Farbe und Beleuchtung auf die Hauptfigur jene, welche nach dieser die größte Bedeutung hat, und so nehme die malerische Betonung der Figuren im Verhältnisse ihrer Bedeutung nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund successiv ab.

c) Die Gestalten müssen ferner in der Weise auf dem Gemälde vertheilt werden, daß dabei das Gesetz der **Symmetrie** zur Geltung kommt. Jedes Gemälde kann nämlich so gedacht werden, daß es aus zwei Hälften oder Seiten besteht, und das Gleichgewicht, das Gleichmaß dieser beiden Hälften oder Seiten ist dann das, was man Symmetrie nennt. Die beiden Seiten schweben aber im Gleichgewichte oder im Gleichmaße, wenn die Summe der Figuren des Gemäldes zwischen selbe gleichmäßig vertheilt sind, wenigstens die eine Seite nicht mit Figuren überhäuft, die andere dagegen verhältnißmäßig leer gelassen ist. Letzteres hat also die Malerei zu vermeiden. Die Symmetrie ist für sie ebenso Gesetz, wie für die Baukunst.

Was das **Materiell-Technische** in der Malerei betrifft, so hat von diesem die Aesthetik eigentlich nicht zu handeln. Denn das schlägt blos in die Technik ein, und mit dieser hat es die Aesthetik nicht zu thun. Nichts desto-

weniger wollen wir hier wenigstens die verschiedenen Weisen der Malerei, wie sie sich aus der Verschiedenheit des Materials, welches dazu gebraucht, oder mit dem operirt wird, ergeben, in Kürze charakterisiren. Man unterscheidet in dieser Beziehung zwischen enkaustischer (Wachs-), Email-, Glas-, Aquarell-, Fresco-, Oel-, Pastellmalerei und Mosaik.

a) Die enkaustische oder Wachsmalerei bedient sich der Wachsfarben, die sie auf erwärmtem Grunde aufträgt. Es war dieses die den Alten gewöhnliche Art zu malen; sie ist aber später verloren gegangen, weshalb nicht mehr genau festzustellen ist, wie die gedachte Operation sich vollzog.

b) Die Emailmalerei malt mit Metallfarben, die auf einen vorher mit Schmelz überzogenen, feuerfesten Grund eingegraben und eingebrannt werden. Ist dieser feuerfeste Grund Porzellan, so nennt man sie Porzellanmalerei.

c) Die Glasmalerei bedient sich gleichfalls mineralischer Farben, die im Schmelzofen in das Glas eingebrannt werden. Die Glasgemälde zeichnen sich ganz besonders durch den Glanz des Colorits aus und machen auf den Beschauer einen überwältigenden Eindruck.

d) Die Aquarellmalerei bedient sich geriebener und in Wasser zerlassener Farben, mehr oder weniger mit einer Auflösung von Gummi vermischt, und trägt selbe auf Leinwand, Papier, Elfenbein, u. s. w. auf. Werden die Farben mit Leim versetzt und auf trockenem Kalkgrunde aufgetragen, so nennt man das Temperamalerei.

e) Die Frescomalerei operirt mit Wasserfarben, die sie auf einer noch frisch mit Mörtel überworfenen Mauerfläche aufträgt. Der Maler läßt da immer nur so viel Mauerfläche mit Mörtel überwerfen, als er binnen einiger Stunden übermalen zu können glaubt; er muß daher, damit der Grund nicht trocken werde, einen raschen, und weil er nichts mehr auswischen und verbessern kann, einen sicheren Pinsel führen.

f) Die Oelmalerei bedient sich mit Oel vermischter Farben, und trägt sie auf Holz, Kupfer und andere Metalle, auf Mauern, groben Taffet, gegenwärtig am gewöhnlichsten auf Leinwand auf. In ihr ist aller Zauber des Colorits erreichbar.

g) Die Pastellmalerei führt ihre Werke aus mittelst trockener, aus verschiedenen Farbenteigen gebildeter Stoffe (Pastelle). Die Pastellgemälde haben eine eigene Anmuth und Frische; da aber ihre Farben nur wie zarter Staub auf der Fläche liegen, so sind sie leicht der Zerstörung ausgesetzt.

h) Mosaik oder musivische Kunst ist eine Art von Malerei, bei welcher ein Gemälde aus verschiedenfarbigen Steinen, oder aus Glas- und Marmorstücken, ja selbst aus Holzstücken verschiedener Farbe vermittelst eines Kittes so fein und künstlich zusammengesetzt wird, daß es in einiger Entfernung mit dem Pinsel angefertigt erscheint.

i) Verwandt mit der Mosaik ist die Bildwirkerei und Bildstickerei, bei welcher das Gemälde und dessen Colorit hergestellt wird mittelst verschiedenfarbiger Fäden, die entweder ineinandergewirkt, oder in eine Leinwand mittelst der Nadel eingestickt werden. Es sind namentlich die Werke der Bildstickerei, welche oft durch wunderbare Schönheit sich auszeichnen. Vgl. Nüßlein, a. a. O. S. 117. ff.

3. Die sog. „Arten" der Malerei.

§. 85.

1. Die Malerei kann sich die verschiedensten Gegenstände und Erscheinungen zum Vorwurfe malerischer Darstellung wählen, da ja Vieles und Verschiedenes im Bereiche der Natur sowohl als auch im Gebiete der Menschheit und des menschheitlichen Lebens und Wirkens einer malerischen Darstellung fähig ist. Je nach der Verschiedenheit der Gegenstände und Erscheinungen, welche die Malerei zur Darstellung bringt, hat man denn auch verschiedene Verzweigungen der Malerei ausgeschieden, und bezeichnet diese Verzweigungen als verschiedene „Arten" der Malerei.

2. Man scheidet gewöhnlich zwei Reihen solcher „Arten" aus, wovon die Einen im Gebiete der Natur und des Natürlichen sich bewegen, die Anderen dagegen den Menschen und das menschheitliche Leben zum Gegenstande haben. In die erste Reihe fallen die Blumen-, Frucht- und Thiermalerei, die Landschaftsmalerei und die Malerei des Stilllebens.

a) Die Blumen-, Frucht- und Thiermalerei stellt, wie der Name es schon ausdrückt, Blumen, Früchte und Thiere malerisch dar, und zwar stellt sie selbe dar als selbstständige Gestalten, ohne sie in Beziehung zu setzen zum Menschen, durch welche sie eine bestimmte Bedeutung erhielten. Sie sieht auch ab von aller Symbolik. Die Gestalten sollen sich nur für sich allein präsentiren. Der Beschauer soll dadurch an gar nichts weiter erinnert werden; sein Blick soll einzig auf diesen Gestalten haften bleiben; er soll die Naturtreue, mit welcher sie der Maler auf die Leinwand hingezaubert hat, bewundern, und an der ihnen eigenthümlichen Schönheit sich erfreuen. An Beiwerken bedarf es hier weniges; nur was unumgänglich nothwendig ist dazu, damit das Bild in einer ihm entsprechenden Umgebung erscheine, und gegen diese sich abhebe, braucht der Künstler der Gestalt beizugeben.

b) Die Landschaftsmalerei hat zum Gegenstande ein Stück Natur, ein Stück Erde, das sichtbar vor unserem Auge sich ausbreitet. Feld und Wald, Berg und Thal, Strom und Heide, mit heiterem oder bewölktem Himmel darüber, durch die Sonne beleuchtet, oder im Mond- und Sternenschein, von Sturm und Ungewitter gepeitscht, oder in ruhiger Stille sich ausbreitend: das ist die Landschaft. In das Landschaftsgemälde werden gerne beseelte Wesen zur Belebung aufgenommen; ganz besonders Menschengestalten, oder überhaupt etwas, was auf den Menschen hinweist, wie Wohnungen, Geräthe u. dgl. Man nennt das die Staffage. Es ist eine solche Staffage für das Landschaftsbild kaum zu entbehren; denn Nichts schreckt mehr ab, als eine Gegend, in welcher kein lebendes Wesen, kein Mensch oder Etwas was auf den Menschen hinweist, sichtbar ist. Eine Landschaft ohne alle Staffage, erscheint uns wie todt; und das Todte stößt uns ab. Doch darf unsere Aufmerksamkeit nicht zu sehr durch die Staffage, d. i. durch Scenen aus dem Thier- oder Menschenleben zersplittert werden; denn wenn solche Scenen für uns ein vorwiegendes Interesse in Anspruch nehmen, so sinkt die Landschaft, die doch die

Hauptsache sein soll, zur Nebensache herab. Ebenso muß die Staffage zu dem Charakter der Landschaft stimmen, wenn nicht ein unharmonischer Zug in das Gemälde kommen soll.

c) Die Malerei des Stillebens stellt Geräthschaften oder andere Dinge, welche den täglichen Lebensbedürfnissen des Menschen dienen, dar, ohne daß dabei eine Person, die sich derselben bedient, sichtbar wäre. Bei den Gemälden des Stilllebens tritt demnach schon die Beziehung zum Menschen zu Tage. Es zeigt uns ein solches Gemälde die Wirksamkeit des Menschen im engeren Lebenskreise, oder vielmehr die Spuren dieser Wirksamkeit. Die Geräthe, die er gebraucht, die er verfertigt hat, die zubereitete Speise, der Raum, den er sich hergerichtet hat — solche Darstellungen geben das Stillleben. Der Mensch selbst, der diese Dinge anfertigt oder gebraucht, tritt auf dem Bilde noch nicht auf; aber wer ein solches Gemälde betrachtet, wird dadurch ganz von selbst an den Menschen, der sie angefertigt hat oder gebraucht, erinnert [1]).

3. Die zweite Reihe der oben ausgeschiedenen „Arten“ der Malerei umfaßt die Genre-, Portrait- und Historienmalerei.

a) Genrebilder nennt man jene Gemälde, in welchen Scenen aus dem täglichen Menschenleben, wie selbe in der Wirklichkeit uns gegenüber treten, treu und wahr dargestellt werden. Die Genremalerei schöpft also ihren Stoff aus dem gewöhnlichen Menschen- und Volksleben, und sucht einzelne Thatsachen und Erscheinungen, in welchen dieses sich kundgibt, in naturwüchsiger Originalität malerisch vor das Auge zu führen. Es findet daher hier ganz besonders der Humor seine Stelle, und gefällt sich die Genremalerei namentlich in der Darstellung drastischer, pikanter und packender Scenen [2]). Dabei steigt

---

1) Lemcke, der für diese „Art“ der Malerei schwärmt, sagt darüber (Pop. Aesth. S. 422 f.): „Welch eine Perspective in die menschliche Stellung, z. B. welchen Einblick in die Behäbigkeit oder in den prunkenden kalten Reichthum vermag nicht ein gedeckter Tisch zu geben! Ein Glas Bockbier mit einem Rettig — und Erinnerungen schweben darum für den Münchener Kenner. Eine Schüssel mit Austern, Hummer, Rheinweinglas und Citrone — sitzt nicht, wer die erblickt, in Gedanken in einem kühlen Keller einer Seestadt, und fühlt heitere Erinnerungen an die Freuden seines leiblichen Theils? Ein zerbrochener Krug und eine Puppe können genugsam reden. Ein angefangener Strickstrumpf, eine Brille darauf und ein Lehnstuhl — ist nicht so eben erst die Großmutter fortgegangen? Ein geschossener Hase, eine Flinte, und ein paar lange, beschmutzte Stiefel, erzählen diese nicht genug zusammen, oder eine Küchenansicht mit all den Geräthschaften für dieses so wichtige Departement der inneren Angelegenheiten?“

2) „Die Genremalerei,“ sagt Lemcke (a. a. O. S. 431), „umfaßt das ganze Leben — Posse, Lustspiel, Schauspiel, bürgerliches Trauerspiel, so möchte man anlehnend an Bezeichnungen des Drama's sagen. Von der Wiege bis zum Grabe begleitet der Künstler den Menschen mit ernsten, gemüthlichen oder schalkhaften Blicken durch alle Stände, durch alle Gemüthszustände hindurch. Er zeigt das Kind in der Wiege, das erste erwachende Bewußtsein, wie es der Mutter die Aermchen entgegenstreckt; er lehrt es gehen, weiß seine artigen und seine unartigen Streiche, kennt das Mädchen und den Buben in und hinter der Schule, im Hause und beim Spiele.“ U. s. w.

die Genremalerei wohl auch zum Derben, Derbkomischen, ja sogar zum Gemeinen herab, und sucht dieses für ihre Zwecke zu verwerthen. Da begegnen uns, malerisch dargestellt, Scenen, denen wir im wirklichen Leben aus dem Wege gehen, ja Scenen, welche, wenn sie uns in der Wirklichkeit gegenübertreten, uns abstoßen und Widerwillen in uns erregen[1]).

b) Die Portraitmalerei sucht eine ganz bestimmte, individuelle Persönlichkeit malerisch in der Weise darzustellen, daß das Bild dem Originale, namentlich was das Angesicht betrifft, vollkommen entspricht, und daß daher in dem Bilde (Portrait) das Original von Jedermann, dem letzteres überhaupt schon vorher aus Autopsie bekannt ist, sogleich erkannt werden kann. Es kommt also bei der Portraitmalerei zunächst auf getreue Nachahmung der Gestalt, der Gesichtszüge und der ganzen Erscheinungsweise des Originals an. Die gewöhnliche Portraitmalerei bleibt denn auch gemeiniglich auf diesem Niveau stehen. Ein genialer Künstler wird sich jedoch nicht damit begnügen, die Züge des Originals getreu wiederzugeben; er wird auch den Charakter, das Naturell, den geistigen Gehalt des Originals studiren, und dann das letztere malerisch in der Weise darbilden, daß dessen getreu wiedergegebene Züge auch diesen inneren Kern seiner Persönlichkeit widerstrahlen.

c) Die Historienmalerei entnimmt, wie schon ihr Name es ausdrückt, ihren Stoff aus der Geschichte (oder aus der Sage). Und da sind es dann wiederum entweder historische Persönlichkeiten, für sich genommen, oder aber historische Begebenheiten oder Ereignisse, welche sie zum Vorwurf des Gemäldes macht. Darnach wird denn auch unterschieden zwischen Charaktermalerei und zwischen Historienmalerei im engeren Sinne.

α) Die Charaktermalerei schafft Einzelgestalten, Bilder historischer (oder sagenhafter) Persönlichkeiten. Hier ist jedoch nicht die Nachahmung

---

1) „Treten wir," sagt derselbe Lemcke (a. a. O. S. 433), „mit Adriaen Brouwer oder Adriaen von Ostade in eine Schenke! Da sitzen trinkende Raucher oder da spielen trunkene Bauern. Was sind es häufig für gemeine, unfläthige Gesellen, welche Biernasen, welcher stupide Ausdruck in den Gesichtern! Oder da sind dieselben Lümmel in Zorn gerathen. Die Tische fliegen bei Seite; in den groben, trunkenen Zügen flammt Wuth, die Messer blitzen in den schmutzigen Fäusten. Ein Genrebild! Oder es ist Kirmeß, ein Fest, namentlich von den niederen Classen gefeiert, ein trefflicher Vorwurf für ein Genrebild und auch tausendfach benutzt. Musik, Tanz, Trinkgelage, Vergnügungsjubel sind immer dieselben; Unflätherei bleibt selten aus. Der Maler vergißt ebenso selten, sie uns vorzuführen; meistens weiß er die humoristische Seite dabei vorzukehren. Auch Rubens malt eine Kirmeß, und plötzlich wird es die Darstellung eines vlämischen Bacchanals. Der Humor belebt es, aber mehr als durch ihn wird es durch eine großartige wilde Lust und Lebensfreude gehoben, die als Ausdruck einer gewaltigen Volkskraft uns entgegentritt. Roh mag ein solches Volk sein, von Feinheit wenigstens ist keine Spur zu entdecken in dem wildbacchantischen Reigen von dem Mädchen an, das sich so bezeichnend niederhockt, bis zu dem Schweinestall, draus die Sau den Rüssel schiebt. Sinnlichkeit, Völlerei und Schweinerei ist zu schauen, aber auch eine unbändige Naturkraft eines derben, tüchtigen, durch Nichts angekränkelten Volksstammes."

maßgebend; der Künstler stellt vielmehr diese Persönlichkeiten dar nach selbsteigener Composition. Auf Grund dessen, was die Geschichte (oder Sage) von der gedachten Persönlichkeit, ihrem Charakter, ihrer Stellung, ihren Vorzügen und ihrer Wirksamkeit berichtet, schafft er sich in seiner Phantasie ein Bild von dieser Persönlichkeit, in welchem er letztere idealisirt, und zaubert dann mit dem Pinsel diese idealisirte Persönlichkeit auf die Leinwand. Es ist selbstverständlich, daß der Künstler in so weit strenge an die historische Wahrheit gebunden ist, als er, was den inneren, geistigen und sittlichen Gehalt der gedachten Persönlichkeit betrifft, sich genau an das zu halten hat, was die Geschichte von ihr berichtet, und nimmermehr sich beigehen lassen darf, ihr Bild derart zu entwerfen, daß aus ihm eine ganz andere sittliche oder geistige Beschaffenheit hervorleuchtet, als die durch die Geschichte bezeugt ist.

β) Die Historienmalerei im engeren Sinne dagegen stellt Ereignisse oder Begebenheiten dar, welche uns die Geschichte (oder Sage) überliefert hat. Sie führt selbe uns im Gemälde vor als gegenwärtig, vor unseren Augen sich abwickelnd. Das Historiengemälde, in diesem engeren Sinne genommen, besteht also stets aus einer Mehrheit von Einzelgestalten, von denen Jeder eine solche Stellung, eine solche Haltung, eine solche Action und ein solcher Ausdruck zugetheilt ist, und die sämmtlich in solcher Weise zu einander gruppirt sind, daß jede in ihrer Weise das Ihrige beiträgt zur Darstellung jener einheitlichen Begebenheit, die das Gemälde uns vorführen soll. Auch das Historiengemälde beruht auf der selbsteigenen Conception des Künstlers; denn er selbst ist es, der auf der Grundlage dessen, was die Geschichte (oder Sage) über das gedachte Ereigniß berichtet, letzteres idealisiren und zum malerischen Bilde gestalten muß. Und dabei ist er an die historische Wahrheit gleichfalls in so weit gebunden, daß er im Wesentlichen das Ereigniß malerisch in der Weise darbilden muß, wie es historisch sich abgewickelt hat, wenn auch in unwesentlichen Dingen ihm manche Freiheiten gestattet sind.

γ) Weiter ist dann in Bezug auf diese Historienmalerei im engeren Sinne noch Folgendes zu bemerken:

αα) Die Malerei kann, weil an den Raum gebunden, die Begebenheit nicht in ihrer Entstehung, ihrem Verlaufe und ihrer Vollendung darstellen, sondern nur in einem einzigen, untheilbaren Zeitmomente. Der Künstler muß daher gerade jene Scene aus dem Ganzen der Begebenheit herausgreifen, welche die wichtigste ist, in der die ganze Begebenheit sich so zu sagen concentrirt, so daß man den ganzen vorausgehenden und nachfolgenden Verlauf der letzteren daraus gleichsam herauslesen kann. Auf die Wahl des richtigen Zeitmomentes kommt hier Alles an.

ββ) Es muß ferner der Historienmaler auch sorgen für die Erkennbarkeit des Ereignisses, das er darbildet, und der Persönlichkeiten, die darin spielen. Er muß daher jene Embleme anwenden, welche zu der Zeit oder bei dem Volke, wo die Begebenheit vorfiel, im Gebrauche waren; ebenso jenes Costüm, jene Waffen, jene Geräthschaften, die zu der gedachten Zeit oder bei

dem gedachten Volke üblich waren; und endlich muß auch das Beiwerk und die Architektur, die auf dem Bilde erscheint, hiemit zusammenstimmen [1]).

γγ) Endlich gilt für das Historiengemälde wie für jedes andere Kunstwerk das Gesetz, „daß alles Einzelne sich der Harmonie des Ganzen unterzuordnen hat, da jedes virtuosenhafte Vordrängen im Einzelnen die Harmonie des Ganzen unruhig macht und zerreißt, und eine virtuosenhafte Behandlung des Ganzen, wenn sie nichts anderes als Geschicklichkeit ist, nur ein Kunststück, nicht ein Kunstwerk zu Stande bringen kann [2]).“

4. So viel über die sog. „Arten“ der Malerei. Nun muß sich aber die Frage ergeben, ob denn diese „Arten“ der Malerei, wie sie so eben aufgeführt worden, sämmtlich und gleichmäßig zur ästhetischen Kunst zu rechnen seien, oder ob in dieser Beziehung ein Unterschied zwischen denselben obwalte.

4. Die Malerei als ästhetische Kunst.

§. 86.

Für die Lösung der so eben gestellten Frage ist maßgebend der Begriff der ästhetischen Kunst. Diesem Begriffe gemäß kann nur jenes Kunstwerk den Anspruch machen, als ein ästhetisches Kunstwerk anerkannt zu

---

1) Freilich ist es oft kaum möglich, das ganze Detail des Bildes hinreichend erkenntlich zu machen, so daß es gar nichts anderes bedarf, als es zu betrachten, um seinen ganzen Inhalt zu verstehen. In solchem Falle muß dann allerdings das Fehlende durch eine mündliche oder schriftliche Erklärung ergänzt werden. Wenn also ein solches Historiengemälde ohne Erklärung nicht vollkommen verstanden werden kann, so ist das noch kein Beweis hiefür, daß es ganz verfehlt sei. Nur darf diese Erklärungsbedürftigkeit nicht zu weit gehen.

2) Es wird auch noch eine weitere „Art“ der Malerei aufgeführt, die sog. „allegorische Malerei.“ Im allegorischen Gemälde wird eine abstracte Idee in der Weise malerisch zur Darstellung gebracht, daß sie durch eine Gestalt, so wie durch die Embleme, welche dieser beigegeben werden, symbolisirt wird, so daß also die Gestalt jene Idee nicht plastisch darbildet, sondern selbe blos bedeutet. Wenn z. B. die Gerechtigkeit als abstracte Idee dargestellt wird unter dem Bilde einer Jungfrau mit verbundenen Augen, eine Wage in der einen und ein Schwert in der anderen Hand, so ist das ein allegorisches Gemälde. Nüßlein bezeichnet in seiner Aesthetik (S. 109) die allegorische als die höchste Stufe der Malerei. Jedenfalls mit Unrecht. Die Malerei hat ihrem Wesen nach keinen symbolischen Charakter. Wenn sie also doch in die Symbolik zurücksinkt, wie solches in der allegorischen Malerei stattfindet, dann muß hierin mehr eine Abweichung von ihrer ursprünglichen, wesentlichen Aufgabe erblickt werden, als eine Erhebung derselben zu einer höheren Stufe. Selbst Lemcke meint (Pop. Aesth. S. 396): „Sitte führe darauf, daß eine Frau, in idealer Allgemeinheit aufgefaßt, mit dem Cirkel und geometrischen Figuren die personificirte Geometrie sein sollte. Aber die eigentliche Aufgabe des Malers bilden solche Begriffsdarstellungen nicht.“ In der That, denkt man sich die allegorischen Embleme von der Gestalt hinweg, so bedeutet diese gar Nichts mehr, ist ohne Sinn.

werden, in welchem etwas Ideales in entsprechender schöner Form zur Anschauung gelangt. Gehen wir nun von diesem Princip aus, so wird die obengestellte Frage, welche „Arten" der Malerei zur ästhetischen Kunst zu rechnen seien, in folgender Weise zu beantworten sein:

1. Es wird wohl Niemand sagen können, daß in den Blumen-, Frucht- und Thiergemälden etwas Ideales in Erscheinung trete, oder vielmehr, daß diese Gemälde überhaupt die Bestimmung haben könnten, etwas Ideales in schöner Form vor die Anschauung zu stellen. Es kommt ja hier doch Alles auf die genaue Nachahmung des Natürlichen, des Wirklichen an; auf Weiteres hat der Blumen-, Frucht- und Thiermaler nicht zu sehen, und er sieht es auch in der That auf Nichts Anderes ab. Solche Gemälde können daher allerdings einen hohen artistischen Werth haben; auf einen ästhetischen Werth dagegen werden sie wohl keinen Anspruch machen können[1]). Allerdings, wenn Blumen- oder Thiergestalten eine symbolische Bestimmung hätten, wenn sie dazu dienen sollten, eine höhere Idee zu versinnbilden, wie z. B. die Lilie die Jungfräulichkeit und sittliche Reinheit, das Veilchen die Demuth und Bescheidenheit, u. s. w., dann würden sie in einem gewissen Grade ästhetischen Werth gewinnen. Aber dann müßten sie mit dem Menschen in Verbindung gebracht, die Lilie müßte auf dem Bilde einem Menschen in die Hand gegeben werden, das Veilchen müßte zu den Füßen eines Menschen hervorsprossen, u. s. w. Das findet aber bei der eigentlichen Blumen- und Thiermalerei nicht statt, da die Blume, das Thier hier ganz für sich allein uns entgegentritt. Wir müssen somit diese Blumen-, Frucht- und Thiermalerei von der eigentlichen ästhetischen Kunst ausschließen.

2. Von der Landschaftsmalerei sagt Lemcke[2]), daß sie eine „große Errungenschaft der Neuzeit sei. Erst seit wenigen Jahrhunderten haben es die Maler verstanden, ein großes Stück Natur so zu durchdringen und geistig und technisch zu beherrschen, daß sie es zu einem Hauptvorwurfe ihres Werkes machen konnten." Das ist wohl allerdings wahr, daß zur Herstellung eines guten Landschaftsgemäldes auf Seite des Künstlers ein ausgeprägter Natursinn und eine vollendete Technik gehöre. Aber ob ein Landschaftsgemälde für sich allein genommen einen ästhetischen Werth habe, diese Frage bleibt dessungeachtet offen. Ihre Beantwortung hängt von der anderen Frage ab: Können wir uns bei der Betrachtung eines Landschaftsgemäldes etwas denken? Ruft es uns eine höhere Idee in's Bewußtsein? An und für sich genommen müssen wir diese Frage verneinen. Die Landschaft für sich enthält Nichts Ideales; sie kann also auch nichts Ideales vor unseren Geist stellen. Und wenn dieses, dann kann das Landschaftsgemälde, auf sich allein gestellt, gleichfalls nur einen artistischen, nicht aber einen ästhetischen Werth haben. Es müßte denn das

1) Wenn z. B. von Zeuxis gerühmt wird, er habe die Traube so getreu malerisch dargestellt, daß die Vögel hinflogen, um daran zu picken, so hat er sich hier doch nur als vollendeten Techniker oder Artisten erwiesen; etwas Aesthetisches aber kommt dabei nicht in Betracht.

2) Pop. Aesth. S. 423.

Landschaftsgemälde in der Weise concipirt und ausgeführt sein, daß die Landschaft uns zugleich hinwiese auf das geheimnißvolle Walten Gottes in der Natur, oder auf die göttliche Macht, die in mächtigen und gewaltigen Naturereignissen, wie z. B. in Sturm und Ungewitter, in den aufgeregten Wogen des Meeres u. dgl. sich kundgibt. Dann allerdings würde die Landschaft eine Beziehung zu etwas Idealem haben, und unseren Blick zu diesem emporheben; dann allerdings würde sie daher in die Atmosphäre des Aesthetischen eintreten, und wenigstens per accidens einen ästhetischen Werth in Anspruch nehmen können. Aber an und für sich genommen ist das Landschaftsgemälde kein ästhetisches Kunstwerk.

3. In den Gemälden des Stilllebens ferner tritt allerdings schon die Beziehung zum Menschen zu Tage, indem sie uns, wie wir gesehen, die Wirksamkeit des Menschen im engeren Lebenskreise oder vielmehr die Spuren dieser Wirksamkeit vor die Seele führen. Aber diese Beziehung zu dem Menschen ist doch keineswegs eine ideale, hat keine ideale Bedeutung. Wir haben es ja nur mit den Spuren der gewöhnlichen, häuslichen Verrichtungen des Menschen, mit dem, was auf die tägliche Lebensnothdurft des letzteren Bezug hat, zu thun. Nur dazu stehen die Gemälde des Stilllebens in Beziehung. Das eigentlich Ideale fehlt. Wer möchte und könnte doch aus „einem Glas Bockbier mit einem Rettig", aus „einer Schüssel mit Austern oder Hummer", aus einem „zerbrochenen Kruge", aus „einem angefangenen Strickstrumpf" u. dgl. etwas Ideales herausfinden! Solche Gemälde können uns wohl allerdings eben wegen ihrer Beziehung zu dem, was uns im gewöhnlichen Leben so nahe liegt, ergötzen, erfreuen; aber etwas Aesthetisches läßt sich darin nicht finden. Es gehört also auch diese „Art" der Malerei nicht zur ästhetischen Kunst.

4. Das gleiche muß wohl auch gesagt werden von der Genremalerei. Die Genremalerei hat allerdings schon den Menschen und das Menschenleben zu ihrem Vorwurfe; aber sie faßt den Menschen und das Menschenleben nicht nach seiner idealen, sondern nur nach seiner natürlichen, sinnlichen Seite in's Auge. Sie bleibt bei den gewöhnlichen Vorkommnissen des Menschen- und Volkslebens stehen, ohne letzteres zu idealisiren, und ohne ihm eine Beziehung zu etwas Höherem zu geben. Es fehlt also auch hier das Ideale; die Genregemälde haben keinen idealen Kern. Noch weniger haben sie einen solchen, wenn der Genremaler gar in den Bereich des Derben, des Derb-Komischen, ja des Gemeinen herabsteigt. „Gemeine, unfläthige Gesellen mit Biernasen und stupidem Ausdrucke im Gesichte, wilde Raufereien zwischen schmutzigen Messerhelden, Bacchanalien, Unfläthereien, Sinnlichkeit, Völlerei und Schweinerei", wie dies alles nach Lemcke in Genrebildern der größten Meister hervortritt — wer möchte und könnte darin etwas Ideales finden! Mag ein solches Genregemälde von einer eminenten Darstellungsgabe des Künstlers zeugen; die bizarren Gestalten, die es uns vor Augen stellt, mögen, wenn sie uns nicht ganz platt und abstoßend gegenübertreten, sondern wenigstens der Humor in denselben spielt, unsere Lachlust erregen; aber das Ideale fehlt ihm nicht blos, sondern es befindet sich

dazu vielmehr in vollem Gegensatze. Aesthetischen Werth haben solche Gemälde also nicht [1]).

5. Bei der Portraitmalerei kommt es, wie wir gesehen, zunächst auf die genaue bildliche Darstellung der Gestalt, der Gesichtszüge und der ganzen Erscheinung des Originals an. Von diesem Gesichtspunkte aus sieht es also die Portraitmalerei blos auf die sorgfältige Nachahmung des Wirklichen ab. Ein ästhetisches Element ist hiebei nicht maßgebend. So lange daher die Portraitmalerei auf diesem Standpunkte stehen bleibt, kann sie nicht den Anspruch machen, als ästhetische Kunst zu gelten. Denn die bloße Nachahmung des Wirklichen, noch dazu ohne alle Idealisirung, verträgt sich nicht mit dem Wesen der ästhetischen Kunst. Freilich kann, wie wir schon sagten, die Portraitmalerei zu einer höheren Stufe sich erheben, auf welcher sie sich nicht mehr mit der bloßen Nachahmung der äußeren Züge des Originals begnügt, sondern die letzteren zum Spiegel des Charakters und des ganzen geistigen und sittlichen Gehaltes des Originals ausgestaltet. Geschieht dieses, d. h. erhebt sich die Portraitmalerei zu dieser höheren Stufe, dann tritt sie allerdings schon in die Atmosphäre des Aesthetischen ein, weil hier in dem Portraite schon etwas Ideales, etwas Geistiges uns vor Augen tritt, und wir in dem Portraite nicht blos die äußere Gestalt des Originales für sich, sondern in dieser auch schon dasjenige, was jene Gestalt durchwaltet, was in ihr sich offenbart, — die Seele, den Geist des Originals — vor Augen haben.

6. Zur vollen Höhe einer ästhetischen Kunst erhebt sich jedoch die Malerei erst im Historiengemälde, sei es, daß dieses als Charakter- oder als Historiengemälde im engeren Sinne dieses Wortes auftritt. Hier ist der Begriff der Malerei als ästhetischer Kunst vollkommen verwirklicht. Denn hier herrscht das Ideale. Hier sind es die großen Persönlichkeiten der Geschichte, von ihrer idealen Seite gefaßt, und idealisirt, welche die Malerei uns im Bilde vor Augen stellt. Hier erscheinen im Bilde jene geschichtlichen Ereignisse oder Begebenheiten, die nicht auf dem Niveau des Gewöhnlichen stehen, sondern eine höhere Bedeutung haben, indem sie uns das Walten Gottes in der Menschengeschichte und die Hoheit, Seelengröße, den Muth und die Tugend derjenigen, welche thätig in jene Begebenheiten eingreifen, vor die Seele führen. Hier sind es namentlich die Persönlichkeiten und Ereignisse der heiligen Geschichte mit ihrer hohen Idealität, welche die Malerei bildlich in unseren Gesichtskreis hereinführt. Die Historienmalerei ist somit nach jeder Seite hin das Höchste, wozu die Malerei überhaupt sich erschwingen kann. Daher kommt es denn auch, daß ein Historiengemälde den Beschauer, der nur

---

1) Selbst Lemcke wagt es nicht, den Genregemälden dieser Categorie einen ästhetischen Werth beizulegen. „Es gilt hier," sagt er, daß der Künstler doch nicht blos platonisch der Schönheit dient, sondern daß er ein Poet und Prophet (!) des Lebens ist, welches er nicht allein verklärt (!), sondern auch erklärt." Was er mit letzterem sagen will, verstehen wir nicht, das aber verstehen wir, daß Lemcke nicht zu behaupten wagt, daß in solchen Bildern der Schönheit gedient werde, daß sie also als ästhetische Kunstwerke zu betrachten seien.

einigermaßen ästhetischen Sinn und gebildeten Geschmack besitzt, am meisten fesselt. Das Historiengemälde hält sich ja nicht mehr blos an die sinnliche, an die Naturseite des Menschen; sein Kern ist etwas Ideales, und darum spricht es den Geist des letzteren an und erweckt sein geistiges Interesse.

7. Früher wurde denn auch die Historienmalerei als die Malerei schlechthin betrachtet. An Ausscheidung anderer „Arten" der Malerei als selbstständiger Zweige dieser Kunst dachte man nicht. Blume, Thier, Landschaft, Stillleben — alles stand im Dienste des Historiengemäldes; es diente dazu, die Scene, die in letzterem sich präsentirte, zu beleben, oder den Ort zu kennzeichnen, auf welchem sich jene Scene abwickelte. Alles galt als bloßes Beiwerk, und diente einem höheren Zwecke. Von diesem Gesichtspunkte aus konnte sogar das Genre in dem Historiengemälde zur Verwendung kommen, so fern es dazu geeignet war, den Effekt des letzteren zu erhöhen, oder in die historische Conception selbst einschlug. Und das war, man kann es nicht leugnen, vom Standpunkte der Aesthetik aus das Normale. Erst später, in der neueren Zeit hat man das gedachte Beiwerk vom Stamme, vom Centrum losgelöst, hat es auf sich allein gestellt, und daraus selbstständige „Arten" der Malerei gemacht. Das konnte freilich nicht geschehen, ohne daß für diese sog. „Arten" der Malerei, welche außer dem Bereiche der Historienmalerei stehen, der ästhetische Charakter mehr oder weniger verloren ging. Streng genommen sollte man daher gar nicht von verschiedenen „Arten" der Malerei sprechen, oder vielmehr, man sollte davon absehen die übrigen Verzweigungen der Malerei als Nebenarten in das Verhältniß der Coordination zur Historienmalerei zu setzen, eben weil ihnen der ästhetische Charakter fehlt, und sie daher ästhetisch der Historienmalerei nicht ebenbürtig sind [1]). In technischer, artistischer Beziehung

---

1) Auch Schlegel spricht sich hierüber in solcher Weise aus. „Es gibt," sagt er (WW. Bd. 6. S. 78 f.), „keine Gattungen der Malerei, als die eine der ganz vollständigen Gemälde, welche man historische zu nennen pflegt, schicklicher aber gar nicht mit einem besonderen Gattungsnamen belegen sollte. Was man sonst von anderen als wirklich verschiedenen und abgesonderten Gattungen zu sagen pflegt, ist nur eitler Wahn und leere Einbildung. Die Landschaft ist der Hintergrund des vollständigen Gemäldes, und nur als solcher hat sie ihre volle Bedeutung. Das Stillleben, abgesondert und an sich genommen ist etwas Geringfügiges; aber durch den Gebrauch und die Stellung erscheint es als ein bedeutend Gewordenes, wie es auf den Vorgründen Dürers zerstreut liegt, oder bei Mantegna, in der größten Vollkommenheit der Ausbildung aber bei Leonardo und weniger oder mehr bei allen großen Malern des Alterthums: in solchen Nebenwerken, welche erst durch ihre Beziehung auf das Ganze ihre Bedeutung erhalten, sowie hinwiederum ihre Bedeutsamkeit durch die wunderbar vollendete malerische Ausführung hervorgehoben ist. Wie dasjenige, was man Blumenstücke nennt, zur Verzierung und Umkränzung gebraucht werden könne, und erst da recht klar wird, was es soll, zeigt Coreggio, Rafael, ja schon Mantegna auf's Herrlichste. In Verbindung mit dem ganzen, vollständigen Gemälde werden alle diese Dinge bedeutend sein. Das Bedeutendste aber ist überhaupt der Zweck aller höheren Malerei, und ohne dasselbe würde sich die Landschaft, das Stillleben in eine blos mechanische Kunstgeschicklichkeit und Ueberwindung des Schwierigen an einem widerstrebenden

hat allerdings die Kunst in diesen ihren Verzweigungen, seit sich selbe von der Historienmalerei losgelöst haben, große Erfolge aufzuweisen; aber für die Malerei als ästhetische Kunst haben sie wenig Bedeutung; deren Entwickelung ist durch sie wenig oder gar nicht gefördert worden.

5. Die christlich-religiöse Malerei im Besonderen.

§. 87.

1. In der antiken, heidnischen Zeit konnte die eigentlich ästhetische Malerei — die Historienmalerei — zu keinem höheren Aufschwunge, zu keiner reicheren Entwickelung kommen. Es waren die Bedingungen hiezu nicht gegeben. Namentlich war die griechische Religion mit ihrem vorwiegend äußerlichen Charakter der Malerei nicht günstig. Es fehlte das mystische Element, das in der tiefinnerlichen Gottesliebe seine Wurzel hat, und so konnte es selbst bei den religiösen Bildern in Griechenland zu einem vertieften Ausdruck nicht kommen. Die antike Malerei sah daher mehr auf Naturwahrheit; ihr Streben ging auf möglichst täuschende Nachahmung.

2. Erst die christliche Religion brachte die Bedingungen für eine tiefere und reichere Entwickelung der Malerei. Da erhielt letztere zum Vorwurfe ihrer malerischen Ausführungen einerseits jene herrlichen, idealen Gestalten Christi des Gottmenschen, seiner jungfräulichen Mutter, der Apostel, der Heiligen; und andererseits jene großen Ereignisse, wie sie uns die heilige Geschichte, und die Geschichte der Kirche darbietet, mit ihrem hohen und reichen idealen Inhalte. Ferner erschloß sich unter dem schaffenden und befruchtenden Einflusse des Christenthums ein neues, höheres Leben auf, das übernatürliche, mystische Leben mit seiner ganzen Tiefe und Innigkeit, und eröffnete damit der malerischen Kunstthätigkeit ein ganz neues Feld, auf dem sie sich entfalten und ihre ganze Kraft und Tiefe in Ausdruck und Colorit bewähren konnte. Darum steht denn auch die christlich-religiöse Malerei weit über der antiken; ja man kann sagen, daß die Malerei erst im Christenthume zur Höhe ihrer Idee sich erhoben habe. Wir wollen in einem kurzen Ueberblicke den Gang der Entwickelung dieser christlich-religiösen Malerei vorführen. In's Detail können wir uns freilich nicht einlassen, da wir ja keine Geschichte der Kunst schreiben [1]).

3. Man hat gesagt, in den ersten Zeiten des Christenthums bis herab zum 12. und 13. Jahrhundert sei die Malerei in voller Barbarei gelegen, und sei in dieser Kunst Nichts geleistet worden. Allein die genaue Beobachtung der Gemälde in den Katakomben, der Miniaturen in den älteren christlichen

---

und schlechten Stoff, oder aber vollends in täuschende Nachahmung des blos sinnlich Gefälligen, und in eine ganz unkünstlerische Gemeinheit verirren. Bei Jungmann, Aesthetik, Aufl. 2, S. 663 f.

1) Wir halten uns hiebei wieder vorzugsweise an Jakob: Die Kunst im Dienste der Kirche, Aufl. 4, S. 296 ff.

Handschriften, sowie die herrlichen Mosaikwerke an den Wänden der alten Basiliken beweisen zur Genüge, daß die gedachte Behauptung keineswegs wahr sei. Es hat die Malerei auch in der alten christlichen Zeit Pflege gefunden, wenn sie auch freilich damals noch nicht in jener Vollendung hervortreten konnte, welche sie später erreichte.

4. Im Allgemeinen ist in den Malereien dieser Zeit eine gewisse Steife, ja öfter auch Unnatürlichkeit, ein ängstliches Festhalten an einem Formenkanon nicht zu verkennen. Namentlich zeigt sich das in byzantinischen Malereien. Man malte im byzantinischen Reiche langgestreckte, unschöne Figuren in conventioneller Stellung und Anordnung auf Goldgrund. Einstimmig dagegen wird in den Leistungen dieser Zeit, namentlich soweit sie im Bereiche der abendländischen Kirche hervortreten, anerkannt und gerühmt eine tiefe Innerlichkeit, eine stille Leidenschaftslosigkeit und ruhige Größe, die dem christlichen Wesen überhaupt und der Kirche jener Zeit insbesonders eigen ist. Dazu kommt ein gewisser innerer Schwung, etwas Ekstatisches, eine fromme Grazie, die den technisch mangelhaften Gebilden dieser Zeit geistigen Werth und höheren Reiz verleiht.

5. Nach dem ersten Jahrtausend bereitete sich, wie in der Architektur, so auch in der Malerei der allgemeine Umschwung vor. Ein Streben, von Innen her das Aeußere, die Form zu durchdringen, ein Suchen, den richtigen Ausdruck für eine lebensvolle, aber geweihte Natürlichkeit zu gewinnen, zeichnet die Periode des Ueberganges aus. Namentlich war es Deutschland, wo dieser Proceß sich vollzog. Früher als anderswo that sich in Deutschland das Bestreben kund, die überkommene christliche Ausdrucksweise in der religiösen Malerei treu festzuhalten, aber auch die ganze Fülle des eigenen reichen Gemüthes hineinzutragen. Daher jene wunderbare Verschmelzung des Idealen und Realen in den deutschen Werken der spätromanischen Zeit.

6. Die Blüthe der christlich-religiösen Malerei aber fällt in die gothische Zeit. So lange die Gothik in der Architektur auf ihrer Polhöhe stand, war auch die Malerei ihrer würdig. Deutschland und Italien namentlich waren der fruchtbare Boden, auf welchem diese Malerei erwuchs. Die deutschen Werke dieser Periode sind schlicht und strenge. Es ist dies eben die Wirkung des neuen Princips, das auch in der Malerei auf klare Einheit von Innen nach Außen, auf bescheidene Unterordnung aller Theile im Ganzen hindrängte, und so einerseits das richtige Verständniß für edle und naturwahre Formen vermittelte, andererseits das Streben nach individueller Ausdrucksweise heilsam einengte. Daher herrscht in den Werken dieser Zeit bei allem Reichthum des Gefühles doch immer das ordnende Gesetz, und bei aller Schönheit der Form das innere Leben des Geistes vor, jene Ruhe und Lauterkeit, die den frommen Beschauer entzückt.

7. Schon am Ende des 13. Jahrhunderts war namentlich Köln eine der bedeutendsten Pflegestätten der christlichen Malerei. Die heiligen Gestalten, die aus dieser Kölner Schule hervorgingen, „sind schlank und feingebildet, die Gesichter rundlich und weich, die Bewegungen feierlich und gleichsam litur-

gisch. Die Auffassung des Ganzen ist durchweg dem Alltagsleben entrückt und ideal, und daher der Goldgrund vorherrschend, die Farbengebung leicht und voll." Zu den berühmtesten Meistern dieser Schule zählen Meister Wilhelm (um 1370) und Stefan Lochner († 1451). Daran schließt sich dann die flandrische Schule an, deren Mittelpunkt Mastricht war, und welcher namentlich die beiden Brüder van Eyck, Hubert († 1426) und Johann van Eyck († 1441) angehören.

8. Hervorzuheben ist ferner außer der Prager namentlich die fränkische Schule, deren Centralsitz Nürnberg war. Aus dieser sind vorzugsweise zu nennen Michael Wohlgemuth und sein Schüler Albrecht Dürer (1471 bis 1528), letzterer ein an Allseitigkeit, Fruchtbarkeit, Ideenreichthum und Tiefsinnigkeit, Formgewandtheit und Pracht der Farben gleich bewunderungswürdiger Maler, in dem aber auch bereits der Verfall der kirchlichen Malerei in Deutschland nicht zu verkennen ist. Dazu kommen dann noch die altbayrische Schule in München, deren Werke vorherrschend ideal, sinnig und großartig gehalten sind, und endlich die schwäbische Schule, die sich durch feinen Sinn für anmuthige und edle Formen, sowie durch große Sorgfalt in Behandlung der Farben auszeichnet. Diese Schulen also sind es, welche den Ruhm Deutschlands im Gebiete der christlich-religiösen Malerei begründet haben.

9. Aber auch Italien wetteiferte in dieser Zeit mit Deutschland in der Ausbildung der christlich-religiösen Malerei. Zwei Richtungen lassen sich daselbst von Anfang an unterscheiden. Die eine hält die bisherige durch die christliche Kunst gegebene Darstellungsweise als den allgemeinen Canon fest, der aber aus der Fülle des kirchlichen Geistes seine Fortbildung und Umbildung erfahren sollte; die andere dagegen folgt unbeschränkt dem Drange nach vollendetem Ausdruck des Innern und nach natürlicher Wahrheit. Die Hauptrepräsentanten dieser Doppelrichtung waren die sienesische (später umbrische) und die florentinische Schule, von deren verschiedenen Abzweigungen abgesehen.

a) Im Geiste der sienesischen Schule arbeiteten Guido von Siena Duccio von Siena (1282—1340), Ugolino von Siena († 1339), und besonders Simone Martini (1344), in dessen Werken die sanften Regungen des Gefühles, gottergebene Trauer, wehmüthiger Ernst, holdselige Demuth, innige Verehrung und Liebe mit dem feinsten Sinne für harmonische Form zur Erscheinung gebracht sind. Auch im 15. Jahrhundert erhielt sich noch immer diese Richtung. Dieser Zeit gehören an unter Anderen Pietro Vanucci, unter dem Namen Perugino bekannt (1446—1524), und sein berühmter Schüler Rafael Santi (1482—1520), der wohl den erhabensten Abschluß dieser für die kirchliche Malerei so bedeutungsvollen Schule bildet.

b) Im Geiste der florentinischen Schule dagegen arbeiteten Giov. Cimabue (1240—1302), der auf dem gleichen Boden steht, wie die früheren sienesischen Meister. Dann Giotto, genannt Bondone (1276—1336), der es verstand, in geistvollster Weise das realistische Moment für die kirchliche

Malerei innerhalb der nothwendigen Grenzen zur Geltung zu bringen. Namentlich aber ist zu nennen der Dominikaner Fra Giov. Angelico de Fiesole (1387—1455), dieser wahrhaft priesterliche Maler Italiens, der die Formenschönheit und freiere Bewegung Giotto's mit der Tiefe der Empfindung und der contemplativen Ruhe der Sienesen vereinigte. Es folgt dann noch Masaccio (1402—1443) und endlich bildet den Schluß dieser Epoche der als Architekt, Bildhauer, Maler, Dichter und Musiker gleich berühmte Leonardo da Vinci (1452—1519), berühmt durch sein „Abendmahl" im Refectorium des Klosters St. Maria della Grazia in Mailand.

10. Dann kam die Renaissance. Die Malerei der Renaissance verräth, wie die Architektur, Anfangs noch eine gewisse Zurückhaltung und einen größeren Ernst, namentlich in Deutschland. Immer mehr aber verlor sich der einfache, fromme Sinn der älteren Meister, und nahm, wie in Architektur und Sculptur, so auch in der Malerei das Haschen nach Effekt und Schein mehr und mehr überhand. Manche Malerschulen der Renaissance verloren alles Gefühl für das eigentlich Kirchliche, sogar für das christlich Schickliche überhaupt. Portraite üppiger Damen von zweifelhaftem Rufe mußten in Kirchen als Madonnenbilder fungiren. Die religiöse Malerei verlor sich in einen excessiven Realismus, und sank von diesem bis zum Naturalismus herab.

11. Namentlich in Italien bildete sich diese neue Richtung aus. Die paduanische Schule ging hier besonders voran. Die venetianische Schule hielt sich bis spät in's 15. Jahrhundert hinein von dem Einflusse dieser Richtung frei; Giov. Bellini (1426—1516) ist noch durchweg edel. Aber schon seine Nachfolger, und besonders Titian (1477—1576), der „König der Maler", verloren schon alles Gefühl für christlich Schickliches und für das eigentlich Kirchliche. In Florenz brachte Michel Angelo (1474—1563) mit der ganzen Gewalt seines großen Geistes, bei allem Streben nach Großartigkeit und Naturwahrheit und bei aller persönlichen Religiosität eine durchaus unkirchliche Auffassung in der Malerei zum Siege. Zeuge hievon ist sein „jüngstes Gericht" in der Sixtina zu Rom. Nicht lange, und fast sämmtliche Maler Italiens gingen in diese Richtung ein. Aehnlich ging es in anderen Ländern.

12. Erst in neuerer Zeit sucht sich die religiöse Malerei von dieser verkehrten Richtung wieder zu emancipiren, und im Anschlusse an die alten Meister den christlichen, den kirchlichen Geist wieder zu gewinnen. Es sind in dieser Richtung schon schöne Erfolge erziehlt worden. Man braucht nur die Namen: Cornelius, Heß, Schraudolph, Overbeck, Veith, Steinle, Ellenrieder, Führich, Schadow, Settegast, u. s. w., zu nennen, um den neuen Aufschwung der christlich-religiösen Malerei zu kennzeichnen. Möge der Erfolg dauerhaft sein, und die neue Richtung immer mehr sich festigen und vervollkommnen!

Zweiter Abschnitt.

Die Tonkunst.

I. Die Tonkunst im Allgemeinen.

1. Ton. Tonkunst. Tonwerk.

§. 88.

1. Die bildende Kunst arbeitet für das Auge, ihre Schöpfungen sind räumlich begränzte, bleibende Werke, welche als solche unserem Auge zur Anschauung sich darbieten. Die Tonkunst dagegen arbeitet für das Gehör; ihr Darstellungsmittel ist der Ton, der nicht gesehen, sondern gehört wird. Es kann daher auch das Tonwerk nicht in seiner Totalität zumal unserem Gehöre sich erschließen; es kann nur in einem continuirlichen Nacheinander von Tönen uns vor die Seele treten. Von diesem Gesichtspunkte aus kann man sagen, daß die Kunst in und mit der Tonkunst die Form des Raumes verläßt und in die Form der Zeit hinübertritt.

2. Der Schall entsteht durch eine eigenthümliche schwingende Bewegung eines Körpers in seinen kleinsten Körpertheilchen; hauptsächlich durch das Medium der für kleinste Erschütterungen empfänglichen Luft werden diese Bewegungen in Form von Schallwellen zu uns getragen und durch das Ohr aufgenommen und empfunden. Die tönende Erschütterung ist ein mehr oder minder regelmäßiges Schwanken der Theilchen. Eine einfache pendelartige Luftbewegung erzeugt die Empfindung des Tones. Bei Saiten, Glocken oder Stimmgabeln sind es diese Körper selbst, welche tönen; die Luft ist nur die Vermittlerin des Tones für unser Gehör. Bei der menschlichen Stimme dagegen, sowie bei Blasinstrumenten tönen die Luftsäulen, die in dem menschlichen Sprachorgan oder in jenen Instrumenten enthalten sind.

3. Die Töne sind im Allgemeinen verschieden für's Erste nach ihrer Höhe und Tiefe, für's Zweite nach ihrer Stärke, und für's Dritte endlich nach ihrer Klangfarbe. Ihre Höhe oder Tiefe hängt ab von der Anzahl der regelmäßigen Schwingungen, welche ein Körper zu einer bestimmten Zeit macht. Je höher die Schwingungszahl, desto höher der Ton, und umgekehrt. Die Schnelligkeit der Bewegung ist also hier das Maß [1]). Schwingt ein Körper in gleicher Zeit nochmal so oft, als ein anderer, dann ist der da-

---

1) Unser Ohr hat nur eine beschränkte Fähigkeit, Schwingungen zu hören. Unter 8 vernimmt es gar nicht; die Anzahl von 40,000 Schwingungen erreicht es nicht mehr; der Ton verschrillt. Die von der Tonkunst gebrauchten Töne bewegen sich zwischen 30 und 40,000 Schwingungen, wobei jedoch die unter 40 liegenden schon unvollkommen tönen."

raus resultirende Ton der nämliche, wie jener, nur nochmal so hoch. Was dagegen die Stärke des Tones betrifft, so hängt diese ab von der Breite der Schwingungswellen; je breiter diese sind, desto stärker ist der Ton, und umgekehrt. Die Klangfarbe endlich ist bedingt durch die Art und Weise der Bewegung, welche wiederum von der Eigenart des tönenden Körpers abhängt, von dessen Eigenartigkeit sowohl in Betreff seiner Gattung, als des Individuums. Holz tönt anders, als Metall, und dieses tönt wiederum anders, als eine Darmsaite.

4. Betrachtet man nun die Töne speciell nach dem Verhältniß ihrer Höhe und Tiefe, so gibt es eine fast zahllose Menge von verschiedenen möglichen Abstufungen. In der modernen Tonkunst kommen aber nur etwas über hundert Töne zur Anwendung. Und da hat man denn sieben sog. Tonstufen ausgeschieden, und die auf diesen Tonstufen stehenden Töne mit besonderen Namen benannt: c, d, e, f, g, a, h. Diese Töne gehen in ihrer Reihenfolge vom tieferen zum höheren Tone fort, und auf den Ton h folgt dann wiederum der Ton c, jedoch nochmal so hoch, als auf der unteren Stufe. Wenn man nun diesen Ton c, welcher auf den Ton h folgt, noch dazu nimmt, so bekommt man eigentlich acht Töne, acht Tonstufen, weshalb man denn auch die Gesammtheit dieser Tonstufen als Oktave bezeichnet. Der Abstand, in welchem die Töne in Bezug auf Höhe und Tiefe gegeneinander stehen, heißt Toninterval l. Dieses Intervall kann größer oder geringer sein. Es kann nämlich zwischen zwei Tönen auch ein Mittelton liegen der als solcher nur in einem halb so großen Intervall von jenen beiden Tönen entfernt ist, als sie selbst von einander. Solche Mitteltöne nennt man dann halbe Töne, während jene, zwischen denen sie liegen, als ganze Töne bezeichnet werden.

5. Eine Tonreihe, in welcher man von einem Grundtone durch die Mitteltöne hindurch continuirlich bis zur Octave hinaufsteigt, heißt Tonleiter. (Tonskala). Als Grundton kann jeder beliebige Ton aus den oben genannten sieben Tonstufen genommen werden; selbst die Mitteltöne können als Grundtöne dienen. So entstehen viele und verschiedenfache Tonskalen. Diese Tonskalen sind dann wiederum entweder diatonisch oder chromatisch. Die diatonische Tonleiter enthält von einem angenommenen Grundtone bis zu dessen Oktave die Summe von fünf ganzen und zwei halben Tönen[1]). In der chromatischen Tonleiter dagegen werden auch die zwischen den ganzen liegenden Mittel- oder halben Töne in die Tonreihe aufgenommen. Außerdem unterscheidet man noch zwei Tongeschlechte, das harte (dur) und das weiche (moll). Geht nämlich die Tonfolge in der Skala durch ganze Töne bis zur Terz, z. B. c, d, e (große Terz), dann haben wir das harte; geht dagegen die Tonfolge nach den beiden ersten (ganzen) Tönen zu einem halben fort, z. B. c, d, es (kleine Terz), dann hat man das weiche Tongeschlecht. In jedem dieser Tongeschlechte gibt es alsdann wiederum verschiedene Tonarten.

---

1) Die Mustertonleiter, nach welcher unsere heutige Tonkunst noch eilf andere gebildet hat, ist: c, d, e, f, g, a, h, c. Die Bogen bezeichnen die halben Töne.

Im Ganzen zählt die moderne Tonkunst, Dur und Moll zusammengenommen, 24 Tonarten.

6. Schlägt man ferner verschiedene Töne zugleich an, so klingen die einen in diesem Miteinander für uns wohlgefällig, die anderen mißfällig. Mit anderen Worten: die einen stehen miteinander im Verhältniß der Consonanz, die anderen im Verhältniß der Dissonanz. Dort haben wir ein harmonisches Zusammengehen, ja Ineinanderschmelzen, hier dagegen ein Abstoßen oder ein gegenseitiges Zersägen und Zerreißen. Dort passen die Töne zu einander, ergänzen sich, und geben eine größere Fülle; hier fliehen sie sich gegenseitig, wollen miteinander nicht zusammengehen. Es ist diese Consonanz und Dissonanz bedingt durch das Verhältniß oder Mißverhältniß, in welchem die Schwingungszahlen der verschiedenen Töne zu einander stehen. Aus der Consonanz verschiedener Töne miteinander ergeben sich die Akkorde. Diese sind der mannigfaltigsten Art. Der Grundakkord ist der Dreiklang.

7. Auf diesen Voraussetzungen nun beruht die Tonkunst. In der Verschiedenheit nämlich der Töne nach Höhe und Tiefe, nach Stärke und Klangfarbe, so wie in dem Verhältnisse der Consonanz oder Dissonanz, in welchem gewisse Töne zu einander stehen, ist die Möglichkeit begründet, viele und verschiedene Töne in der Weise aneinander zu reihen und zusammen zu ordnen, daß sie in ihrer einheitlichen Gesammtheit genommen, ein schönes und wohlgefälliges Tonganzes bilden. Und die Kunst nun, viele und verschiedene Töne derart aneinander zu reihen und zusammen zu ordnen, daß daraus ein schönes und wohlgefälliges Tonganzes entsteht, nennt man Tonkunst; das schöne und wohlgefällige Tonganze selbst dagegen heißt Tonwerk. Das Tonwerk ist somit, an und für sich genommen, nichts Stabiles und Bleibendes, weil die Töne blos eine augenblicklich vorübergehende Dauer haben; aber es kann stabil und bleibend dadurch gemacht werden, daß man die Töne, aus welchen das Ganze besteht, in gewissen Zeichen (Noten) fixirt. Geschieht dieses, dann ist das Tonwerk perpetuirlich und kann nach jenen Zeichen oder Noten stets wieder neuerdings aufgeführt werden.

8. Das Tonwerk muß nun aber nicht blos ein schönes und wohlgefälliges Ganzes sein, sondern es muß auch einen Inhalt haben; denn ohne Inhalt ist die Form bedeutungslos. Und fragen wir, woraus denn der Inhalt des Tonwerkes sich ableite, so sind wir auf das Gemüth verwiesen. Die Tonkunst steht nämlich in unmittelbarem Zusammenhange mit dem menschlichen Gemüthe. Der Mensch singt nur dann, wenn sein Gemüth in irgend einer Weise oder nach irgend einer Richtung hin erregt ist. Und wenn er dieser Erregung, dieser Bewegung des Gemüthes in Tönen Ausdruck gibt, so ruft er dadurch auch in Anderen, die ihn hören, eine ähnliche Erregung oder Bewegung des Gemüthes hervor. Der Inhalt des Tonwerkes kommt also aus dem Gemüthe und geht zum Gemüthe, ist Gemüthsbewegung, und wirkt Gemüthsbewegung.

9. Dies ist des Näheren also zu verstehen:

a) Die Repräsentation eines Gutes in der Erkenntniß kann zur Folge haben, daß unser Begehrungsvermögen oder Gemüth, in der Richtung zu jenem Gute in eine lebhaftere Erregung, in eine stärkere Bewegung geräth, als solches in dem gewöhnlichen, ruhigen Fortgang unseres inneren Lebens stattfindet. Diese stärkere, lebhaftere Erregung unseres Gemüthes Angesichts eines der Erkenntniß vorschwebenden Gutes nennt man Gemüthsbewegung, oder, in so fern sie eine gewisse innere Stimmung involvirt, Gefühl.

b) Eine solche Gemüthsbewegung sucht sich denn nun auch in einem entsprechenden Acte zu bethätigen, und zwar bleibt es hiebei nicht immer bei einem blos inneren Acte bewendet, sondern die Gemüthsbewegung sucht sie auch nach Außen zu reflectiren, sucht auch in einem äußeren Acte Ausdruck zu gewinnen. Und da tritt denn nun die Kunst ein. Diese geht darauf aus, für jene äußere Bethätigung der inneren Gemüthsbewegung eine ihr entsprechende schöne Form zu gewinnen, damit die letztere auch einen schönen äußeren Ausdruck gewinne. Zu diesem Zwecke kann sie sich des Wortes oder des Tones bedienen. Des Wortes bedient sich die (lyrische) Poesie; des Tones dagegen die Tonkunst.

c) Demnach ist der Inhalt des Tonwerkes nichts anderes, als ein Gefühl, eine Gemüthsbewegung, welche die Repräsentation eines Gutes von Seite der Erkenntniß in uns hervorruft, in so fern dieses Gefühl, diese Gemüthsbewegung nach Außen in einem entsprechenden schönen Tonganzen sich zum Ausdruck zu bringen sucht. Von diesem Gesichtspunkte aus ist daher die Tonkunst zu bestimmen als die Kunst, verschiedene Töne in der Weise aneinanderzureihen und zusammenzuordnen, daß daraus ein schönes Tonganzes entsteht, und in diesem ein Gefühl, eine Gemüthsbewegung einen ihr entsprechenden schönen Ausdruck gewinnt.

10. Gilt dieses von dem Tonwerke im Allgemeinen, so muß nun aber auch hier die Frage entstehen, ob alle Tonwerke ohne Ausnahme auch schon den Werth von ästhetischen Kunstwerken haben, oder nicht.

2. Die Tonkunst als ästhetische Kunst.

§. 89.

1. Für die Lösung der gestellten Frage ist auch hier wiederum der Begriff der ästhetischen Kunst maßgebend. Wir wiederholen es also: ein ästhetisches Kunstwerk ist nur dann gegeben, wenn in ihm etwas Ideales in einer diesem entsprechenden schönen Form zur äußeren, anschaulichen Darstellung gelangt. Nun ist im Menschen, was seine gemüthliche Seite betrifft, ein Doppeltes zu unterscheiden; das sinnliche und intellective Begehrungsvermögen (Appetitus sensitivus et intellectivus), die sinnliche und die geistige Seite des Gemüthes. Das sinnliche Begehrungsvermögen entspricht dem Sinne, das intellective dagegen der Vernunft. Demgemäß sind denn auch zwei Arten von Gemüthsbewegungen im Menschen zu unterscheiden, solche, die, durch die Vorstellung eines rein sinnlichen Gutes angeregt, im sinnlichen

Begehrungsvermögen sich abwickeln, also auf die sinnliche Seite des Gemüthes fallen (Passiones), und solche, welche durch die Erkenntniß eines idealen oder mit einem idealen in Beziehung stehenden Gutes angeregt, in dem intellectiven Begehrungsvermögen spielen, also auf die geistige Seite des Gemüthes fallen (Affecte im engeren Sinne) [1]).

2. Nun kann es geschehen, daß in einem schönen Tonganzen blos ein sinnliches Gefühl, eine sinnliche Gemüthsbewegung, die als solche blos durch die Vorstellung eines rein sinnlichen Gutes angeregt ist, zum Ausdruck kommt. Wenn solches wirklich stattfindet, dann hat offenbar das schöne Tonwerk keinen idealen Inhalt. Das Gefühl, die Gemüthsbewegung, die seinen Inhalt bildet, ist weder durch einen idealen Gegenstand angeregt, noch bezieht sie sich auf einen solchen; sie bleibt ganz auf dem Niveau des Sinnlichen stehen. Und darum erhebt sich auch das Tonwerk nicht über den Bereich des Sinnlichen; das Ideale fehlt ihm. Daraus folgt, daß ein solches Tonwerk, welches blos sinnliche Gefühle zum Ausdruck bringt und darum auch nur sinnliche Gefühle in Anderen anregt, mag es für das Gehör noch so schön und wohlgefällig sein, nicht als ästhetisches Kunstwerk, die Kunst, die es geschaffen, nicht als ästhetische Kunst betrachtet werden könne.

3. Es kann aber auch geschehen, daß in einem schönen Tonwerke ein Gefühl, eine Gemüthsbewegung zum Ausdruck kommt, welche, angeregt durch einen idealen Gegenstand und auf diesen sich beziehend, im höheren, intellectiven Begehrungsvermögen spielt. Wenn dieses stattfindet, dann schwebt das Tonwerk nicht mehr blos im Sinnlichen; es gewinnt vielmehr einen idealen und geistigen Inhalt. Denn für's Erste wird jene Gemüthsbewegung, eben weil sie durch einen idealen Gegenstand angeregt ist und auf ihn sich bezieht, von etwas Idealem getragen und durchdrungen, bekommt also schon von diesem Gesichtspunkte aus ein ideales Gepräge. Und für's Zweite ist jene Gemüthsbewegung, eben weil sie in das intellective Begehrungsvermögen, in die geistige Seite des Gemüthes einschlägt, ein geistiger Vorgang in uns, der allerdings auch auf der sinnlichen Seite des Gemüthes in entsprechender Weise nachklingt, aber doch an und für sich genommen geistiger Natur ist.

4. Ein solches Tonwerk nun genügt unstreitig den Anforderungen der ästhetischen Kunst, weil es eines idealen, geistigen Inhaltes sich erfreut, und muß daher auch als ästhetisch schönes Kunstwerk betrachtet werden. Aber auch nur ein solches. Alle anderweitigen Tonwerke, bei welchen obiges Criterium nicht zutrifft, müssen aus der Liste ästhetisch-schöner Kunstwerke gestrichen werden [2]). Soll also die Tonkunst, in so fern und in so weit sie ästhetische

1) Vgl. mein Lehrbuch der Philos. Aufl. 6, Bd. 1, S. 139 ff.

2) So wird z. B. Niemand die Tanzmusik zu den ästhetisch schönen Toncompositionen rechnen. Jedermann fühlt, daß diese Musik keine idealen Gehalt hat, daß sie entgeistigt ist, und daß sie daher auch nur wiederum die sinnliche Seite des Menschen berühren kann, indem sie in den Dienst des Tanzrhythmus herabsteigt.

Kunst ist, definirt werden, so haben wir darunter zu verstehen die Kunst, verschiedene Töne in der Weise aneinander zu reihen und zusammen zu ordnen, daß daraus ein schönes Tonganzes entsteht und in diesem ein geistiges Gefühl, das als solches auf etwas Ideales sich bezieht, zum schönen Ausdrucke kommt [1]).

5. Hiezu möge nun noch Folgendes bemerkt werden:

a) Es ist nicht immer blos Ein Gefühl, Eine Gemüthsbewegung, die in einem Tonwerke zum Ausdruck gebracht wird. In einem größeren Tonganzen können eine ganze Reihe von Gefühlen nacheinander sich folgen. Dann fordert es aber die Einheit des Tonwerkes, daß sie sämmtlich auf ein und denselben idealen Gegenstand sich beziehen, und daß sie in Folge dessen auch von einem einheitlichen Grundgefühle getragen und durchwaltet werden.

b) Der Inhalt eines Tonwerkes ferner muß für jene, welche letzteres anhören, auch erkennbar sein. Denn wäre er für sie nicht erkennbar, dann würden sie allerdings den Eindruck des schönen Tonwerkes haben; sie würden durch das Anhören desselben gefesselt werden: aber sie würden sich selbes nicht zu deuten wissen, es würde für sie etwas Unverständliches und Räthselhaftes sein. Der Tonkünstler muß somit gerade so, wie der Maler, dafür sorgen, daß der Inhalt seines Werkes den Zuhörern erkennbar und verständlich werde.

6. Diese allgemeinen Gesichtspunkte vorausgesetzt, können wir nun auf die wesentlichen Elemente der Tonkunst eingehen.

3. Melodie und Harmonie.

§. 90.

1. Die erste Stelle in einem Tonwerke nimmt die Melodie ein. Die Aufgabe der Tonkunst geht nämlich in erster Linie dahin, verschiedene Töne successiv in der Weise aneinander zu reihen, daß die

---

1) Man spricht auch von einer malenden Musik. Aber eine solche ist doch schon eine Abweichung der Tonkunst von ihrem Begriffe. Denn „wenn die Tonkunst an Scenen oder Begebenheiten der objectiven Welt sich wagt, nicht um darüber Gefühle, Empfindungen auszudrücken, sondern um diese als solche darzustellen, also gewissermaßen tonisch zu malen, dann wird sie ihrer Bestimmung untreu, da diese nur im Ausdruck von Gemüthsbewegungen besteht." Ebenso ist eine bloße Nachahmung des Natürlichen durch die Töne ein Kunststück, kein Kunstwerk. Dies gilt z. B. für alle täuschend ähnlichen Nachahmungen von Stimmen — Menschen- und Thierstimmen — welche mit einem Instrumente hervorgebracht werden. „Jedoch kann der Widerspruch, der in einer solchen Nachahmung liegt, leicht komisch behandelt werden, und im Interesse des Komischen mag dann jene Nachahmung immerhin passiren. So finden wir denn auch derlei Nachahmungen bei naiven, heiteren Stimmungen harmlos vom Tonkünstler gebraucht. Wer selbe mit Rigorosität verdammen wollte, zeigte, daß er keinen Scherz verstehe. Kukuk mag rufen, so gut er's kann, Lerche singen, Clarinette mag blärren wie ein Kalb, wo es hineinpaßt. Etwas rein Schönes kann dadurch freilich nicht entstehen; nur im Heiteren, Niedlichen, Reizenden, Komischen ist, wie gesagt, dergleichen angebracht."

Gesammtheit aller dieser Töne in ihrer Aneinanderreihung ein schönes Tonganzes bildet. Diese Aufeinanderfolge der Töne nun, in so fern sie von der Art ist, daß sie ein schönes Tonganze repräsentirt, ist das, was wir Melodie nennen. Die Melodie ist somit dasjenige, was den Mittelpunkt, gleichsam die Seele des Tonwerkes bildet; sie ist gleichsam die Musik in der Musik; ohne Melodie ist ein Tonwerk nicht denkbar.

2. Eben deshalb ist es aber auch die Melodie, in welcher der Inhalt des Tonwerkes zunächst und unmittelbar seinen Ausdruck findet. Die Melodie ist der unmittelbare Ausdruck jenes Gefühles, welches in dem Tonganzen als dessen Inhalt sich aussprechen soll. Und eben deshalb muß die Melodie auch stets jenem Gefühle entsprechen, welches in ihr sich ausklingt. Eine freudige Gemüthsstimmung fordert eine andere Melodie, als eine traurige; ein muthiger Aufschwung des Gemüthes gibt sich in einer anderen Melodie kund, als ein von Bangigkeit oder Angst erfülltes Herz; die Melodie, in welcher ein in kindlicher Andacht begriffenes Gemüth dieses Gefühl zum Ausdruck bringt, ist eine andere, als jene, in welcher männliche Begeisterung sich offenbart. Sache des Tonkünstlers ist es daher, in seiner Composition für die Gemüthsstimmung, die er zum Ausdruck bringen will, die geeignete Melodie zu suchen. Je vollkommener ihm dies gelingt, desto besser hat er seine Aufgabe gelöst[1]).

3. Die Melodie reicht an und für sich genommen allein aus zur Lösung der Aufgabe, welche der Tonkunst obliegt. Das heißt: wenn ein Tonganzes auch nur in einer einfachen Melodie dahin fließt, muß es doch schon als ein in sich vollendetes und abgeschlossenes Kunstwerk betrachtet werden, wenn auch sonst Nichts mehr hinzukommt. Die Musik der Griechen war blos Melodie; sie wollten in der Tonkunst durch Nichts anderes wirken, als durch Melodie. Und doch wird man deshalb ihre Tonkunst nicht für etwas Halbes und Unvollendetes halten. Später jedoch trat in die Tonkunst außer der Melodie noch ein anderes Element ein: die Harmonie.

4. Wenn die Melodie in der Aufeinanderfolge, so tritt dagegen die Harmonie zu Tage in dem Nebeneinandersein, in der Zusammenordnung verschiedener Töne, die gleichzeitig mit einander klingen. Manche Töne stehen zu einander im Verhältnisse der Consonanz; wenn sie daher gleichzeitig mit einander klingen, so liegt in diesem Zusammenklingen gleichfalls etwas Schönes und Wohlgefälliges. Folglich kann auch die Tonkunst dieses Zusammenklingens consonirender, ja sogar dissonirender Töne, so fern sie sich in eine Consonanz auflösen, sich bedienen, um die von ihr beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. So verbindet sich mit der Melodie ganz naturgemäß die Harmonie und geht mit ihr Hand in Hand.

5. Ueber den Werth der Harmonie in der Tonkunst haben sich verschiedene Ansichten geltend gemacht. Rousseau nennt die auf Harmonie

1) Nach der Melodie muß sich auch die Tonart richten, welche man für das Tonwerk auswählt. Eine harte Tonart (dur) eignet sich mehr für starke, mit Macht hervortretende, eine weiche (moll) dagegen mehr für sanfte, ruhig dahin gleitende Gemüthsbewegungen.

gegründete Musik eine barbarische, die Harmonie selbst eine „gothische Erfindung, auf welche man nicht gekommen wäre, wenn man für die wahren Schönheiten der Kunst und für die wahre Musik der Natur mehr Gefühl und Verständniß gehabt hätte." Andere dagegen sehen in der Harmonie die höchste Ausbildung der Tonkunst, und preisen sie als das Fundament aller tonischen Composition, ohne welche ein vollkommen schönes Tonwerk sich nicht denken lasse.

6. Die Wahrheit dürfte, wie gewöhnlich, so auch hier in der Mitte liegen. Gewiß ist es nicht wahr, wenn man die Harmonie als etwas Barbarisches bezeichnet. Denn die Melodie ist und bleibt ja doch auch hier stets das Herrschende; die Harmonie sieht es selbst nur auf die Melodie ab; sie ist eigentlich nur die Erweiterung und Verbreiterung der Melodie. Das ist wenigstens die Stellung, welche sie ihrer Natur nach in dem Tonwerke einnehmen muß. Andererseits aber darf man in der Schätzung der Melodie doch auch wieder nicht zu weit gehen. Es bleibt doch immer wahr, daß auch die Melodie für sich allein allen Anforderungen genügt, welche an ein vollkommenes Tonwerk gestellt werden können und müssen. Obgleich die Griechen die Harmonie nicht kannten, so hatten sie doch Gesänge von großer Kraft und Wirkung. Und der kirchliche Choralgesang thut seine volle Wirkung, wenn er auch ohne harmonische Beigabe zum Vortrage kommt.

7. Dieses vorausgesetzt kann nun der Tonsatz in einem Tonwerke von verschiedener Art sein. Man unterscheidet zwischen homophonischem, polyphonischem und symphonischem Tonsatze — Homophonie, Polyphonie und Symphonie.

a) Der homophonische Tonsatz enthält blos Eine Melodie, und zwar derart, daß selbe auch nur von Einer Stimme vorgetragen wird, weshalb, wenn mehrere Stimmen eintreten, diese unisono die Melodie zur Durchführung und zum Vortrage bringen. Daher: „Homophonie". Verbindet sich damit noch ein harmonisches Element, so verhält sich selbes zur Einen Melodie nur begleitend und tragend.

b) Im polyphonischen Tonsatze dagegen haben wir eine Vielheit von Melodieen, die von mehreren und verschiedenen Stimmen vorgetragen werden, so aber, daß alle diese verschiedenen Melodien zu einer einheitlichen Gesammtmelodie sich vereinigen und zusammenklingen. Es tritt keine der gedachten Melodien apart für sich hervor, sondern zu einem einheitlichen Ganzen mit einander auf das Innigste verschmolzen tönen sie an unserem Ohre vorüber[1]).

---

1) „Wie die Liebe," sagt ein neuerer Schriftsteller, „aus Sehnsucht, Hoffnung, Furcht, Jauchzen und Klagen zusammengesetzt sein kann, wo all die widerstrebenden Gefühle sich in dem Einen Liebesgefühl vereinigen, so eine solche Hauptmelodie mit den Melodien, aus welchen sie zusammenströmt. Breit, mächtig legt sie sich darin auseinander, ein harmonisches Mit- und Durcheinanderfluthen von Tönen, einem Strome mit seinem klaren, stetigen Strömen, seinen Wirbeln, seinen Fällen, seinem Auseinandergehen, seinem Sichvereinen vergleichbar."

c) Der symphonische Tonsatz endlich ist allerdings gleichfalls polyphonisch, aber nicht so, daß Eine Gesammtmelodie aus einer Mehrheit von Melodien zusammenschmilzt, sondern so, daß Eine Melodie durch das Ensemble von mehreren und verschiedenen Stimmen, von denen jede in ihrer Weise das Ihrige zum Ganzen beiträgt, getragen und durchgeführt wird. Hier ist also nicht jede Stimme Trägerin einer eigenen Melodie, sondern es ist hier nur Eine Melodie, zu welcher jede der verschiedenen Stimmen in ihrer Weise mitwirkt.

4. Der musikalische Rhythmus.

§. 91.

1. Die Melodie wickelt sich ab in der Aufeinanderfolge verschiedener Töne, in so fern diese in ihrer Aufeinanderfolge ein schönes Tonganzes bilden. Jene aufeinanderfolgenden Töne können nun aber nicht von gleicher Zeitdauer sein. Es muß, wie in den Tönen selbst, so auch in deren Zeitdauer ein Wechsel stattfinden; die einen Töne müssen länger angehalten werden, die anderen müssen kürzer klingen. Ohne solchen Wechsel ließe sich eine wahrhaft schöne Melodie nicht erzielen.

2. Dieser Wechsel in der Zeitdauer der aufeinanderfolgenden Töne kann aber doch wiederum kein ganz ungeregelter sein; denn wo Regel und Ordnung fehlt, da ist keine Schönheit. Es muß also ein bestimmtes Zeitmaß gegeben sein, an welchem die Länge und Kürze der einzelnen Töne sich mißt. Dieses bestimmte Zeitmaß muß dann gleichmäßig für die ganze Aufeinanderfolge der Töne in der Melodie gelten, so daß jeder Ton sich in Bezug auf seine Zeitdauer daran mißt. Und diese Regelung der Aufeinanderfolge der Töne durch ein bestimmtes gleichmäßiges Zeitmaß nennt man den musikalischen Rhythmus.

3. In der Bestimmung des Rhythmus eines Tonwerkes kann nun wieder in doppelter Weise vorgegangen werden:

a) Es kann geschehen, daß der Componist blos die Melodie in Noten fixirt, während er die Bestimmung der Zeitdauer jedes einzelnen Tones in der Melodie dem Urtheile und der Sorgfalt desjenigen oder derjenigen überläßt, welche die Melodie ausführen. In diesem Falle bestimmt daher nicht der Componist von vorneherein den Rhythmus, sondern er gibt es dem ausführenden Künstler anheim, je nach dem Inhalte der Melodie den Rhythmus festzustellen. Geschieht dieses, dann hat man den „freien" oder „natürlichen" Rhythmus. Dieser „freie" Rhythmus kann bei einer einfachen Melodie, die nur von Einer Stimme getragen und ausgeführt wird, zur Anwendung kommen, vorausgesetzt, daß der ausführende Künstler wirklich fähig ist, den Inhalt und Geist der Melodie zu erfassen; denn nur unter dieser Bedingung wird er für sie auch den entsprechenden Rhythmus finden.

b) Es kann aber auch geschehen, daß der Componist selbst den Rhythmus für sein Tonwerk feststellt, und selben ausdrücklich als den bezeichnet, nach

welchem dieses vorgetragen werden soll. Mit anderen Worten: es kann geschehen, daß der Componist selbst ein einheitliches Zeitmaß für die Aufeinanderfolge der Töne in seinem Tonwerke feststellt, an welches sich die ausführenden Künstler zu halten haben. Geschieht dieses, dann hat man den „gebundenen“ oder „künstlichen“ Rhythmus. Dieser wird zur Nothwendigkeit, wenn es in einem Tonwerke nicht bei einer einfachen Melodie bewendet bleibt, sondern wenn diese zur Harmonie sich verbreitert. Denn da hier das Tonganze aus mehreren zusammenklingenden Stimmen sich bildet, so ist es unbedingt gefordert, daß für alle diese Stimmen ein gleichmäßiger Rhythmus bestimmt und vorgeschrieben werde, weil sonst ein Zusammenklingen derselben zu einer einheitlichen Gesammtmelodie sich nicht zu Stande bringen ließe.

c) Je nachdem nun in einem Tonwerke der eine oder der andere Rhythmus zur Anwendung kommt, unterscheidet man auch zwischen zwei Musikarten, nämlich zwischen „natürlicher“ und „mensurirter“ Musik. Erstere bewegt sich in freiem, natürlichem; letztere dagegen ist geregelt durch einen gebundenen oder künstlichen Rhythmus. Die natürliche Musik geht naturgemäß der mensurirten voraus, in gleicher Weise, wie die Natur der Kunst vorausgeht; aber die mensurirte Musik hat doch auch ihre volle Berechtigung.

4. Der künstliche oder gebundene Rhythmus tritt in dem Tonwerke hervor als Takt. Der Takt bezeichnet jenes einheitliche, gleiche Zeitmaß, wornach sich die Zeitdauer der aufeinanderfolgenden Töne bestimmt, und das somit für die Art und Weise ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge maßgebend ist. „Takt“ heißt er deshalb, weil das Gleichmaß auf einander folgender Zeittheile durch Schläge der Hand angedeutet wird. Dabei haben dann bestimmte Schläge den Accent, während die anderen mehr zurücktreten. Jene nennt man die guten, diese die schlechten Takttheile.

5. Je nach der Verschiedenheit des Rhythmus in diesem oder jenem Tonwerke sind auch verschiedene Taktarten möglich, wie denn die neuere Tonkunst zwischen ganzem, dreiviertel-, sechsachtel-Takt u. s. w. unterscheidet. Dabei ist es selbstverständlich, daß, wie der Rhythmus überhaupt, so auch der Takt, in welchem jener hervortritt, dem Inhalte und dem ganzen Charakter des Tonwerkes angemessen sein müsse. Ein Tonwerk z. B., in welchem eine ernste, feierliche Gemüthsstimmung zum Ausdruck kommen soll, darf nicht in dem hüpfenden Sechsachtel-Takte componirt sein; dieser Takt würde für selbes sich nicht eignen. Und so im Uebrigen.

6. Die Aufeinanderfolge der Töne im Rahmen des Taktes kann ferner schneller oder langsamer sein, und daraus ergibt sich das sog. Tempo. Das Tempo ist nichts anderes, als die Anweisung, welcher Grad der Schnelligkeit oder Langsamkeit in der Aufeinanderfolge der Töne im Vortrage des Tonwerkes einzuhalten sei. Die drei Haupttempo's der neueren Tonkunst sind „Allegro“ und „Presto“ (schnell), „Adagio“ und „Largo“ (langsam), und „Andante“ (zwischen schnell und langsam mitten inne liegend). Während also der Takt den gleichmäßigen Fortgang des Rhythmus im Tonwerke repräsentirt,

tritt dagegen im Tempo die größere oder geringere Geschwindigkeit der rhythmischen Tonbewegung zu Tage.

7. Wie der Takt, so muß auch das Tempo stets mit dem Inhalte des Tonwerkes im Einklang stehen. „Wie ihre eigene Tonart, so hat jede Gemüthsbewegung auch ihren eigenthümlichen Gang. So bewegen sich die Gemüthsbewegungen der Freude, des Jubels mit Schnelligkeit fort; die drückenden Gefühle dagegen, wie Trauer, Reue u. s. w. schleichen langsam dahin.“ Dies muß daher auch in dem Tempo des Tonwerkes, in welchem die gedachten Gefühle einen musikalischen Ausdruck gewinnen sollen, seinen Reflex finden. Und darum muß der Tonkünstler das Tempo stets so wählen, wie es der Beschaffenheit der Gemüthsstimmung, welcher er tonischen Ausdruck geben will, angemessen ist. Dadurch wird das Tonwerk zum treuen Bilde der inneren Seelenstimmung, und ruft dann die gleiche Seelenstimmung in dem Hörenden hervor.

8. Der Rhythmus übt schon an und für sich genommen, ohne Rücksicht auf eine Melodie, die er durchwaltet, einen mächtigen Eindruck auf den Menschen aus. Der Mensch liebt den Rhythmus und sucht ihn, wo er kann, durchzuführen [1]). Um so mächtiger muß der Rhythmus wirken, wenn er mit der Melodie sich verbindet. Freilich darf er hier nicht das Vorschlagende sein; denn wenn er zu scharf und grell sich bemerklich macht, dann beeinträchtigt er die Melodie; diese sinkt zuletzt zu etwas Untergeordnetem herab. Der Rhythmus soll vielmehr immer eine solche Stellung in dem Tonwerke einnehmen, daß er der Melodie dienstbar ist, und nicht ungebührlich gegen diese sich vordrängt [2]).

---

1) „Bekannt ist,“ sagt Lemcke (Pop. Aesth. S. 446 f.) „wie der eindruckempfängliche Mensch unter der Macht des Rhythmus steht, und wie er ihn liebt. Er regelt, so viel er kann, nicht blos die Töne darnach, wo er eine Reihe hinter einander folgender hört, sondern er bewegt sich selber gern im Rhythmus und schafft ihn in Tönen. Man hört einen solchen in Etwas hinein, z. B. in das Geräusch bei Eisenbahnfahrten, und man erzeugt ihn unwillkürlich. Drescher, Schmiede, u. s. w. dreschen, hämmern im Takt. Es ist zu der bedeutenden Wirkung nicht nöthig, daß der Rhythmus sich mit wirklichen Klängen verbinde, deren Fülle und Reinheit uns wohlgefallen. Die Trommel wirkt nur durch Schall und Rhythmus; sie hat keine eigentlichen Töne, und thut doch Wunder. Ihrer ob noch so dumpfen Bewegungsgewalt ist schwer zu widerstehen. Sie macht unruhig, zappelig; die Schläge durchschüttern uns, sie reißen mit, mit in Takt und Tritt. Man hat eine Menge solcher einfacher Bewegungsinstrumente. Nöthigenfalls müssen Händeklatschen und Stampfen sie ersetzen.“

2) An dem übermäßigen Vorschlagen des Rhythmus können nur solche Menschen ein Wohlgefallen haben, die auf einer niederen Stufe der Bildung stehen, und darum auch einen unausgebildeten, derben Geschmack haben. Diese freilich meinen kein Kunstwerk vor sich zu haben, wenn sie nicht seine Gebundenheit scharf accentuirt heraushören, wenn es ihnen nicht, wie man sagt, „in die Füße fährt.“ Es gibt sich hierin eine gewisse Barbarei des Gemüthes kund, die für den ächten Tonkünstler niemals maßgebend sein darf.

9. Nach diesen allgemeinen Ausführungen müssen wir nun zu den zwei Hauptverzweigungen der Tonkunst im Besonderen übergehen. Das sind der Gesang und die Instrumentalmusik. Wir müssen hiebei bemerken, daß die Instrumentalmusik gemeiniglich als „Musik" sine addito bezeichnet wird, im Gegensatze zum Gesange, der eben Gesang, nicht Musik sei. Von diesem Gesichtspunkte aus wäre dann die „Tonkunst" als das Genus zu betrachten, unter welches die beiden Species: „Gesang" und „Musik" fallen.

II. Die beiden Verzweigungen der Tonkunst.

(Gesang und Instrumentalmusik.)

1. Der Gesang.

§. 92.

1. Der Träger und das Darstellungsmittel des Gesanges ist die menschliche Stimme. Der Gesang liegt daher auch naturgemäß dem Menschen am nächsten. Der Gesang ist die der Zeit nach erste und früheste Form der Tonkunst. Die Menschen haben zuerst gesungen, bevor sie auf den Gedanken kamen, musikalische Instrumente anzufertigen und dieser zu musikalischen Zwecken sich zu bedienen. Der Gesang ist aber auch die vollkommenste Form der Tonkunst. Denn abgesehen davon, daß die menschliche Stimme der verschiedenfachsten Modulationen in qualitativer und quantitativer Beziehung fähig ist, treten in einer von der menschlichen Stimme getragenen Melodie unmittelbar jene Gefühle zu Tage, welche einen musikalischen Ausdruck gewinnen sollen. Hier liegt nichts inzwischen, worauf dieser Ausdruck erst übergetragen werden müßte; hier strömt die sich hervordrängende Gemüthsbewegung unmittelbar in das Tonreich aus, und entfaltet sich in diesem zu schöner Erscheinung.

2. Darum „hat denn auch die menschliche Stimme, wie sie im Gesange sich entfaltet, die sympathischeste Gewalt auf den Menschen. Nichts vermag so in unser Gefühlsleben hineinzugreifen, so unmittelbar uns nach den verschiedensten Empfindungen zu erregen und zu ergreifen. Vom Menschen zum Menschen geht die direkteste Mitleidenschaft, wogegen wir alle anderen Töne uns seelisch erst in unsere eigene Sprache übersetzen müssen. Ist doch der Tonausdruck überhaupt der erschütterndste nach Schmerz und Freude und darin der rechte Uebertrager des Innenlebens. Der Anblick stummer Leiden hat z. B. lange nicht die Gewalt, wie wenn wir den Schrei, das Jammern, das Aechzen und Stöhnen hören; wie andererseits das Jauchzen, das Lachen wieder hinreißt. Was nun aber in dieser Weise vom Menschen zum Menschen dringt, das wirkt direkt mit voller Macht. Also auch der Gesang. Nach dieser Seite hin ist und bleibt deshalb der menschliche Gesang in seiner lebensvollen Wirkung das Höchste."

3. Wer aber singt, der muß Etwas singen; d. h. zum Gesang gehört nothwendig der Text. Ein Gesang ohne Text hat etwas Unnatürliches an

sich. Auch im Gesange fungirt der Mensch als ein vernünftiges Wesen; das bringt es aber mit sich, daß er nicht, wie etwa der Vogel, bei bloßen unarticulirten Tönen stehen bleibt, sondern daß er vielmehr einen bestimmten Text in einer ihm entsprechenden schönen Gesangsmelodie vorträgt. Nur unter der Bedingung also, daß mit dem Gesange ein Text sich verbindet, daß ein Text gesungen wird, kann der Gesang als specifisch menschlicher Gesang bezeichnet werden.

4. Der Text muß dann aber auch von der Art sein, daß er singbar ist. Und das ist er nur unter der Bedingung, daß auch in ihm eine Gemüthsbewegung, ein Gefühl zum Ausdruck kommt. Ein Text, in welchem blos der denkende Verstand sich ausspricht, der also nichts weiter enthält, als was man über oder in Bezug auf einen Gegenstand denkt, ist nicht singbar, und kann daher auch nicht als Gesangstext fungiren. Wem könnte es je einfallen, einen philosophischen Aufsatz in Musik zu setzen! Der Text muß nothwendig lyrisch sein; nur unter dieser Bedingung eignet er sich für den Gesang [1]).

5. Darnach bestimmt sich denn nun das Verhältniß, in welchem Text und Gesang zu einander stehen müssen. Da der Text den Inhalt des Gesanges im Worte fixirt, so ist der Text das erste und vornehmste im Gesange in dem Sinne, daß der Gesang ihm dienstbar ist. Nicht hat sich der Text nach dem Gesange, sondern umgekehrt hat sich der Gesang nach dem Texte zu richten. Die Gesangsmelodie muß stets genau so beschaffen sein, wie sie der Text fordert. Gelingt es dem Componisten nicht, die Melodie in vollen Einklang zu bringen mit dem Texte, dann hat er nicht geleistet, was er leisten sollte; sein Werk ist ein verfehltes. Das Gleiche würde stattfinden, wenn der Tonkünstler das Hauptgewicht derart auf die Melodie legen würde, daß er den Text gewissermaßen nur als das Vehikel betrachtete, um dadurch die Melodie in Gang zu setzen. Auch dadurch würde das normale Verhältniß zwischen Melodie und Text in sein Gegentheil verkehrt.

6. Mit Recht setzt man daher das Verhältniß zwischen Text und Gesang in Analogie mit dem Verhältnisse, welches zwischen Zeichnung und Colorit in der Malerei stattfindet. Wie hier die Zeichnung das erste ist, und das Colorit in die Zeichnung sich einfügen muß, so muß sich auch im Gesang die Melodie genau an den Text anschmiegen. Und wie in der Malerei das Colorit dazu dient, die Zeichnung zu beleben, ihr gewissermaßen Fleisch und Blut zu geben, so illustrirt auch im Gesange die Melodie den Text, indem sie das Wort in den Ton überführt, und es dadurch gewissermaßen colorirt [2]).

---

1) Daß der Text dabei auch in der metrischen Form der lyrischen Poesie auftrete, ist nicht unbedingt erforderlich; auch ohne diese Form ist ein Text für den Gesang geeignet, wenn er nur wirklich lyrisch ist, d. h. wenn er nur wirklich Ausdruck eines Gefühles, einer Gemüthsbewegung ist.

2) Es ist daher, im Allgemeinen wenigstens, nicht zu billigen, wenn man eine Gesangsmelodie, welche eigens für einen bestimmten Text componirt ist, einem anderen,

7. Der Gesang kann einstimmig oder mehrstimmig sein, je nachdem die Melodie entweder blos von Einer Stimme getragen und durchgeführt wird, oder je nachdem mehrere und verschiedene Stimmen zusammenwirken, um die Melodie zu erzeugen. Wenn schon der einstimmige Gesang von der größten Wirkung ist, so gilt das in noch höherem Grade von dem mehrstimmigen Gesange. Einem solchen Gesange kommt, wenn er gut vorgetragen wird, an Kraft und Fülle kaum etwas Anderes gleich. Mit unwiderstehlicher Gewalt dringt er auf den Hörer ein, und reißt ihn mit sich fort, so daß Geist und Gemüth davon gewissermaßen völlig absorbirt werden.

8. Der mehrstimmige Gesang setzt verschiedene Stimmlagen voraus, die sich nach Höhe und Tiefe, wohl auch nach der Klangfarbe unterscheiden, und von denen jede auch ihren eigenthümlichen Charakter hat. Man unterscheidet in der modernen Tonkunst vier Hauptstimmlagen: Sopran (Diskant), Alt, Tenor und Baß. Der Sopran, die höchste Stimmlage „ist Ausdruck der Weiblichkeit mit allen Vorzügen und Schwächen des Weibes: rein, klar, sanft, scharf, leidenschaftlich, kurz alle Gegensätze desselben gleichfalls zeigend. Tiefer, milder gehalten ist der Alt. Tenor ist wie jugendliche, feurige Manneskraft; Baß ist gesetzter, rauher, dröhnender. Zwischen Baß und Tenor liegt der Baryton, zwischen Alt und Sopran der Mezzo-Sopran.“ Mit diesen verschiedenen Stimmlagen also hat der Gesangscomponist im mehrstimmigen Gesange zu operiren.

9. Wir haben oben gesagt, daß der Inhalt eines Tonwerkes dem Hörenden erkennbar und verständlich sein müsse, weil es sonst für ihn bedeutungslos sein, und höchstens einen Ohrenkitzel hervorbringen würde. Im Gesange nun ist für die Erkennbarkeit und Verständlichkeit des Inhaltes von vorneherein gesorgt, weil der Text diesen Inhalt dem Hörer unmittelbar vor die Seele führt. Auch von diesem Gesichtspunkte aus ist also der Gesang die vollkommenste Form der ästhetischen Tonkunst, weil der Inhalt des Gesanges nicht blos im Texte genau fixirt ist, sondern auch unmittelbar an den Hörer herantritt, und sich ihm unmittelbar erkennbar und verständlich macht.

10. Aber freilich muß dann der Gesang von den Sängern auch so vorgetragen werden, daß der Text von den Zuhörern verstanden werden kann. Es muß daher an die ausführenden Gesangskünstler unbedingt die Forderung gestellt werden, über dem Vortrage der Gesangsmelodie den Text nicht zu vergessen, vielmehr alle Sorgfalt anzuwenden, um den Text in verständlicher Weise hörbar zu machen. Es mag dies oft schwer sein, namentlich, wenn es sich um einen mehrstimmigen Gesang handelt; aber unmöglich ist es nicht, und die Schwierigkeiten zu überwinden ist eben auch Sache der Kunst. Ein sogenanntes

---

von dem ersteren ganz verschiedenen Text unterlegt. Es wird dadurch die Harmonie zwischen Inhalt und Form, welche für jedes Kunstwerk Gesetz ist, gelöst, und damit ein Zwitterding geschaffen, das nicht Fisch und nicht Fleisch ist. Ausnahmen können stattfinden, wenn zufälligerweise eine Melodie ebenso gut für einen anderen Text paßt; aber in der Regel kann solches nicht gestattet sein.

„Libretto" in den Händen der Zuhörer mag dazu dienen, für einen mehr oder minder unverständlichen Vortrag der Sänger einen Ersatz zu bieten; aber es ist das nur ein Nothbehelf, und entbindet die letzteren nicht der Pflicht, möglichst verständlich den Text zu singen. Das Libretto soll überflüssig sein: das ist das Ideal.

2. Die Instrumentalmusik.

a) Die Instrumentalmusik im Allgemeinen.

§. 93.

1. Wenn nicht mehr die menschliche Stimme, sondern der auf einem zu diesem Zwecke gefertigten Instrumente hervorgebrachte Ton den Träger und das Darstellungsmittel für ein Tonwerk bildet, dann haben wir die Instrumentalmusik. Hier werden also die verschieden modulirten Töne der menschlichen Stimme auf bestimmten Instrumenten nachgebildet, und diese nachgebildeten Töne für die Tonkunst verwerthet. Es gibt Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente. Dabei kann eine Melodie auf einem einzelnen Instrumente gespielt werden; es können aber auch mehrere verschiedene Instrumente zusammenwirken, so daß daraus entweder ein polyphonisches oder ein symphonisches Tonganzes entspringt.

2. Der musikalische Werth der verschiedenen Instrumente bestimmt sich nach dem mehr oder minder vollkommenen Ausdruck, welchen der Tonkünstler in den Ton des Instrumentes zu legen vermag. Denn da die Tonkunst den Zweck hat, Gemüthsbewegungen oder Gefühle in schöner Tonform auszudrücken, so muß ein Instrument einen um so größeren musikalischen Werth haben, je tiefer und inniger der Künstler mit demselben die in ihm waltende Gemüthsbewegung tonisch zum Ausdruck bringen kann. Dies hängt aber wiederum ab von dem größeren oder geringeren Maße, in welchem die Handhabung eines Instrumentes ihrer Natur nach in der freien Macht des Künstlers liegt. Je mehr sich ein Instrument, was dessen Handhabung betrifft, von der freien Macht des Künstlers emancipirt, je mechanischer daher dessen Handhabung von Natur aus sich gestaltet und gestalten muß, um so weniger wird es in der Macht des Künstlers liegen, in dessen Töne einen tiefen Ausdruck zu legen, um so geringeren musikalischen Werth wird also ein solches Instrument schon seiner Natur nach haben.

3. Was die Charakteristik der modernen Instrumente im Besonderen betrifft, so wollen wir hierüber Lemcke sprechen lassen, der diese Instrumente, wie uns scheint, in recht bezeichnender und netter Weise charakterisirt [1]).

a) „Bei den Blasinstrumenten," sagt er, „ist der Athem des Menschen Ton erzeugend. Der Charakter des Instrumentes tritt also hier in unmittelbare Verbindung mit dem Eigenartigen des Menschen. Von den tönenden sog. Blechinstrumenten möge hier die schmetternde Trompete genannt werden, deren helle Vibrationen aus

1) Pop. Aesthetik, Aufl. 5, S. 453 ff.

aller Ruhe jagen; dann die gewaltige, durchwühlende Posaune, das in seinen Tönen weichere, ziehende, unsere Stimmung gleichsam tragende Horn. Die Holz- oder Rohrinstrumente sind im Ton weniger klingend, weicher, auch nachgiebiger gegen den Anhauch, als die Blechinstrumente. Bei diesen ein voller, ungebrochener Luftstrom, der erst zusammengehalten, dann kräftig hinausschallt mit einer ehernen Straffheit und Fülle. Bei den Rohrinstrumenten dagegen steht das Material und der Ton dem Menschen allerdings gleichsam näher, aber es fehlt das Markige, Feste des Tones der Blechinstrumente. Hier ist die weiche, charakterlose, sentimentale Flöte zu nennen, die scharfe Piccoloflöte mit ihren spitzen Tönen, die, mit der Trommel vereint, aufstachelt, während die Trommel forttreibt; dann die sinnliche, darin unübertreffliche Clarinette, die eindringliche, nervöse Oboe, u. s. w.

b) Unter den Saiteninstrumenten stehen oben an die Streichinstrumente. Die Einwirkung des Menschen, welche den Ton erzeugt, ist bei diesen eine mehr mittelbare, indem gewöhnlich nur Bogen und Saite, letztere freilich durch den Fingerdruck beeinflußt, in tönende Berührung kommen. Andererseits erlaubt aber das Streichinstrument wieder die größte Einwirkung des Künstlers; er kann es so frei, wie keines der oben genannten Instrumente behandeln. Der Bläser hängt von dem Athem ab, der lebensbedingend und nicht in einer Weise zu beherrschen ist, wie die leicht gehorchende, zum Dienen bestimmte, von den Lebensfunctionen unabhängige Hand, welche nach der Willkür des Saitenspielers den Bogen führt. Freilich, die Klangkraft der Blasinstrumente fehlt. Das Streichinstrument gibt den Ton nicht in der Fülle des Metalls her, welches gleichsam freudig sein Tonleben verkündet, kräftig, nachschallend. Beim Bogeninstrumente ist leicht der Ton unwillig; thierische Widerspenstigkeit, etwas Gequältes, Weh, Wimmern schallt eher daraus, und nur hohe Kunst vermag etwa die Violine so zu handhaben, daß die Töne ganz rein, klar, freudig hervorbringen. Statt der metallenen Klangfülle aber hat das Streichinstrument einschneidende Macht, seelische Empfindungskraft, wie kein anderes. Weder Metall, noch Holz kann eine so innige, empfindende Sprache reden, wie das Streichinstrument, wenn in Künstlerhand Bogen und Saiten unsagbares Weh, unsagbaren Jubel ausdrücken. Einen großen Vortheil bietet das Streichinstrument durch die Möglichkeit, die Töne beliebig zu dehnen, zu binden, zu verschmelzen. Andererseits ist es schwierig; kein Ton liegt da für den Spieler fertig, bereit. Kein Instrument fast ist so mißtönig, so widerwillig sich sträubend bei schlechter Behandlung.

c) Voran steht unter den Streichinstrumenten die Geige, wohl die Königin aller Instrumente genannt. Schwer ist es, sie zu charakterisiren. Es gibt nichts Unausstehlicheres, als sie, wenn sie in schlechten Händen ist; sie ist reibend, kratzend, klanglos, widerspenstig. Aber dieses eigensinnige Ding, welches jeden Ton schnarrt und unrein gibt, wird in der Hand des Meisters das gehorsamste Werkzeug, welches sich denken läßt. Weich, süß, rein, luftig wie ein Hauch wird sie dann, und doch immer wieder kann sie mit Schärfe, ja gleichsam mit Wuth sich in die wildesten Leidenschaften stürzen. Sie geräth in Zorn, Verzweiflung, fällt in Jammer und Wehklage, wie weh und wild der Künstler empfinden mag. Und sie kann jauchzen, so hell und so klar! Am schönsten erscheint sie in Verbindung mit anderen Tönen, wo ihre Innigkeit gegen diese so recht zur Geltung kommt, wo sie ihre herrlichen Eigenschaften, leicht und frei über jenen schwebend entfalten, und dabei die Schärfe ihres Klanges durch jene weicher schmelzen lassen kann. Weicher im Ton, aber kräftiger, weniger zu wilden, leidenschaftlichen Ausbrüchen geeignet ist die Bratsche. Sie kann nicht so übermächtig in Freude und Verzweiflung stürzen; sie hat etwas Nachdenklicheres, wenn solche Gleichnisse erlaubt sind.

d) Machtvoll im Ton ist das Violoncello; doch hat dasselbe etwas Bedecktes:

nach oben wird es leicht näselnd; die hohen Töne sind nicht mehr sein Reich. Eine tiefe, kraftvolle Innerlichkeit spricht sich in ihm aus. Erschütternd wirkt es in leidenschaftlichen Gängen. Wie wenn ein kräftiger Mann in Qual, die er unterdrücken will, ausbricht — Mannesleidenschaft, Mannesflehen, Mannesverzweiflung, spricht im Violoncell. Eben darum kann es aber auch sehr komisch erscheinen, wenn es scherzt. Gleichnisse sind oft sehr thöricht. Aber Violine und Violoncello mögen mit einer leidenschaftlichen Frau und einem kräftigen, doch gefühlvollen Manne verglichen werden. Der Contrabaß ist dann die Stütze dieser Tonpersonen, Vater oder Vormund, wenn wir jene zwei im Scherz das zusammengehörige Paar nennen dürfen. Der Contrabaß bewegt sich in der Tiefe; fest, machtvoll, nicht zu geschwind geht er seinen Weg. Seine Sprache ist gewichtig, gewaltig in der Aufregung; dumpf, drohend ist sein Zorn. Zu Tändeleien ist er nicht mehr geeignet; er wird dann wenigstens leicht komisch. Im Quartett verbindet er sich gerne mit der Bratsche; aber die Geige führt doch die erste Stimme, jubelt, schluchzt, weint. Trotz der leidenschaftlichen Scenen, welche sie zusammen aufführen, welche namentlich Geige und Violoncello haben, über welche Bratsche sich bekümmert, Baß oft zürnt — die Schwester der Geige, die zweite Violine, die meistens zu ihrer Schwester steht, aber doch ruhiger ist, wollen wir hier nicht berücksichtigen —, bilden sie doch zusammen die schönste Harmonie. Wie weit sie auch auseinandergehen, sie gehören doch zu einander; ihre Verschiedenheiten bringen reiches Leben; Schläfrigkeit ist das ihnen verhaßteste."

e) In den Reißinstrumenten werden Saiten durch Reißen, Zupfen bewegt (Harfe, Laute, Cither, Guittare u. A.). Der Ton ist je nach den Saiten — metallenen, thierischen, umsponnenen — verschieden. Vom tiefen, vollen, glockenartigen Klang geht er bis zum leichtesten, luftigen Gesäusel und gleichsam weinenden Verhauchen, wenn der Ton der Saite verzittert. Die unmittelbar in Bewegung setzende Hand vermag einen nicht geringen Einfluß durch Weichheit, Härte des Griffes u. s. w. auszuüben. Ein eigenartiges Instrument ist endlich das Klavier. Hämmer, welche von den durch die Finger geschlagenen Tasten in Bewegung gesetzt werden, schlagen metallene Saiten an. Man kann schon daraus ersehen, daß das Klavier ein mehr objectives Instrument ist, welches die Subjectivität des Künstlers nie in einer Weise zu durchdringen vermag, wie z. B. die Clarinette oder Geige. Der Ton liegt fertig. Er kann durch Drücken, Ziehen nicht so festgehalten, dadurch nicht so innerlich gemacht, nicht geschmolzen, nicht in einen anderen Ton übergezogen werden. . . . Die Töne sind kurz, schnell verhallend, wodurch für die einfache Melodie ein empfindlicher Mangel entsteht, indem die Töne nicht die rechte Verbindung im Nacheinander bekommen, welcher Mangel allerdings einigermaßen wieder ausgeglichen wird durch die harmonische Fähigkeit des Klaviers. Aber eben dadurch, daß im Klavier alle Töne schon bereit liegen, und nur des Klopfens harren, ist dieses Instrument wohl allerdings sehr bequem, wird aber der echten Kunstausbildung auch leicht gefährlich; Jeder meint spielen zu können, der seine reinen Töne hervorklopfen kann. Nur zu leicht wird es dadurch Fingerarbeit und führt zur musikalischen Flachheit."

4. „Durch die Instrumente wird das Tonleben der Natur in gewisser Weise dienstbar gemacht und gezwungen, sich zu zeigen. Dabei versteht es sich von selbst, daß der Künstler sich der Gesetzmäßigkeit jedes Instrumentes zu fügen hat; so wenig das Material beim Bau an Willkür verträgt, so wenig und noch weniger hier; wie dort der Künstler Wesen und Erscheinung in seiner Harmonie zu zeigen hat, so hat er auch der Eigenartigkeit des von ihm benutzten Tonmaterials Rechnung zu tragen. Unwahrheit kommt heraus, wo der Tondichter, unbekümmert um den Stil, den jedes Instrument in sich trägt,

mit ihm willkürlich verfährt, — Unwahrheit oder Abgeschmacktheit; ebenso wenn der spielende Künstler es nicht stilgemäß behandelt. Ein Instrument zu den Leistungen eines anderen zwingen, ist ein Kunststück, hat aber selten etwas mit der Kunst zu thun."

5. Die Instrumentalmusik kann entweder mit dem Gesange sich verbinden, oder sie kann ohne Gesang für sich allein selbstständig auftreten. Verbindet sie sich mit dem Gesange, so ist ihr Verhältniß zu dem letzteren dieses, daß sie dem Gesange dienstbar ist. Der Hauptaccent liegt nämlich hier auf dem Gesange; denn da der Gesang der Träger des Textes ist, so spricht sich in ihm der Inhalt des Tonstückes zunächst und unmittelbar aus; der Gesang ist daher auch der Träger der Melodie; der Instrumentalmusik fällt die Rolle der Begleiterin zu. Ihre Sache ist es, den Gesang zu tragen, zu heben und durch die Kraft der Harmonie, die sie entfaltet, der Gesangsmelodie eine noch größere Fülle der Schönheit zu verleihen. Es wäre verkehrt, wenn die Instrumente das Prae spielen würden, und der Gesang in die Rolle der Dienstbarkeit eintreten müßte. Das wäre unnatürlich, und darum auch unschön. Allerdings muß die Instrumentalmusik hie und da in den Vordergrund treten und die Fortführung des Tonwerkes allein übernehmen, wenn nämlich im Gesange ein mitunter nothwendiger oder durch den Wechsel des Textes selbst angezeigter Ruhepunkt eintritt. Aber sobald der Gesang wieder beginnt, muß sie wiederum in die Rolle der Begleiterin zurücktreten.

6. Es läßt sich wohl allerdings kaum behaupten, daß musikalische Instrumente ursprünglich zu dem Zwecke erfunden und angefertigt worden seien, um den Gesang zu begleiten. Viel näher liegt es, daß man Instrumente bildete, um auf diesen in Nachahmung des Gesanges Melodien zu spielen. Aber man sah bald ein, daß solche Instrumente ganz geeignet seien, um mit ihrem Spiele den Gesang zu begleiten, zu unterstützen und zu heben, und gebrauchte sie daher schon in der frühesten Zeit für diesen Zweck. Und in der That, durch die Verbindung der Instrumentalmusik mit dem Gesange kann in der Tonkunst das Größte geleistet werden. Hier vereinigt sich Alles, was der Tonkunst an Mitteln zu Gebote steht, um die Gefühle, welche die Brust des Menschen schwellen, tonisch zu schönem Ausdruck zu bringen. Hier entfaltet nicht blos der Gesang seine bezaubernde Macht, sondern dieser ist auch durchwebt und getragen von der ganzen Tonfülle der instrumentalen Musik. Und so trägt Alles dazu bei, die größtmögliche Wirkung hervorzubringen.

b) Die selbstständige Instrumentalmusik im Besonderen.

§. 94.

1. Die Instrumentalmusik kann aber, wie eben gesagt, auch ohne den Gesang auftreten: und so wird sie zur „selbstständigen Instrumentalmusik". Hier will sie für sich allein die ganze tonische Wirkung hervorbringen, will allein den Anforderungen, die an die Tonkunst gestellt werden, genügen, sei es, daß sie hiebei bei einer einfachen Melodie stehen bleibt, oder polyphonisch oder symphonisch

sich gestaltet. Diese selbstständige Instrumentalmusik nun hat manche Gegner gefunden, welche ihr die ästhetische Berechtigung absprechen, und zwar sowohl im Alterthum, als auch in neuerer Zeit.

a) Im Alterthum war es vor Allem Plato, welcher die selbstständige Instrumentalmusik verwarf. Er mißbilligt „den Vortrag rhythmischer Melodien auf der Cither und Flöte," indem er solches für einen Mißbrauch erklärt, der sich „wie Taschenspielerei ausnehme, und mit den schönen Künsten Nichts mehr gemein habe." Er begründet sein Verdikt damit, daß man „ohne die Worte des Gesanges die Melodie ja nicht verstehe, und nicht wissen könne, was sie wolle[1])." Aristoteles spricht sich darüber zwar nicht direct aus; gedenkt aber des Mythus, Minerva habe die Flöte unwillig weggeworfen, weil dieselbe das Gesicht entstelle, „wahrscheinlicher indeß wohl darum," setzt er hinzu, „weil das Spiel auf der Flöte der Vernunft Nichts bietet, Minerva aber die Vertreterin des Wissens und der Kunst ist[2])."

b) Auch in neuerer Zeit ist vielfach abfällig über die selbstständige Instrumentalmusik geurtheilt worden. Neuestens ist Jungmann im Anschluß an den Musikschriftsteller Hanslik so weit gegangen, daß er die selbstständige Instrumentalmusik ganz aus dem Bereiche der ästhetischen Kunst ausschließt. Der Grund, auf welchen er sich für diese Annahme stützt, ist folgender: Sollte die selbstständige Instrumentalmusik den ästhetischen Künsten beigezählt werden können, dann müßte sie im Stande sein, bestimmte Gefühle darzustellen und zu veranlassen. Das vermag sie aber nicht. Ein bestimmtes Gefühl ist nämlich dasjenige, welches auf einen bestimmten Gegenstand sich bezieht. Soll es also als bestimmtes Gefühl zum Ausdruck kommen, so muß es mit Beziehung auf diesen seinen Gegenstand ausgedrückt werden. Das vermag aber die bloße Instrumentalmusik nicht, weil ihr der Text fehlt, durch welchen allein der Gegenstand und die Beziehung des Gefühles auf diesen Gegenstand bezeichnet werden kann. Folglich kann die bloße Instrumentalmusik in der That kein bestimmtes Gefühl zum Ausdruck bringen. Sie ist daher ganz inhaltslos. Was aber keinen Inhalt hat, das kann nicht unter die ästhetische Kunst rangiren[3]).

c) So ist also die selbstständige Instrumentalmusik „ein rein materielles Ding ohne Inhalt, ein ganz körperliches Gebilde, das Nichts ausdrückt, Nichts darstellt, Nichts bedeutet. Der Genuß, welcher hieraus geschöpft wird, ist seinem Wesen und seiner Art nach in keiner Weise verschieden von jenem, mit welchem man etwa ein geniales Erzeugniß der Mechanik, eine complicirte, sehr kunstreich gebaute Maschine studirt (!). Wo also die Instrumentalmusik für sich allein auftritt, vom Texte und von allen den Text ergänzenden Umständen gelöst, da können ihre Leistungen immerhin als Monumente glänzender Begabung und hervorragender technischer Virtuosität gelten; sie können auch das Interesse

1) De legg. 8, p. 93. 94.
2) Polit. 8, c. 6.
3) Jungmann, a. a. O. S. 846 ff.

von Kennern der musikalischen Technik in Anspruch nehmen und es in vollstem Maße verdienen; aber als kalleotechnische Erzeugnisse, als Schöpfungen einer der „schönen" Künste betrachtet zu werden, darauf haben solche Leistungen an und für sich keinen Anspruch [1])."

Uebrigens gibt Jungmann andererseits doch wieder zu, daß die selbstständige Instrumentalmusik ganz an ihrem Platze sei, wenn äußere Umstände vorhanden sind, welche deren Sinn für den Zuhörer verständlich machen, weil diese Umstände dann eben die Stelle des Textes vertreten. So sei z. B. eine Trauermusik, blos mit Instrumenten ausgeführt, bei einem Leichenzuge ganz an ihrem Platze, weil eben hier dieser Leichenzug die Stelle des Textes für jene Trauermusik vertrete [2]).

2. Wir unsererseits können aber dieser Ansicht nicht zustimmen. Mag man die selbstständige Instrumentalmusik gegen jene, in welcher sich Gesang und Instrumentalmusik mit einander vereinigen, noch so sehr zurückstellen: so weit darf man doch nicht gehen, daß man erstere als ganz sinn- und inhaltlos betrachtet, und sie principiell aus dem Bereiche der ästhetischen Kunst ausschließt. Wenigstens müßten hiefür schon ganz zwingende Beweise erbracht werden. Als zwingend aber können wir den Beweis, welchen Jungmann für seine Behauptung beibringt, keineswegs erachten. Denn:

a) Vor allem verwickelt sich Jungmann in seiner Beweisführung in einen offenen Widerspruch. Zuerst sagt er, die reine Instrumentalmusik sei ihrem Wesen nach außer Stande, bestimmte Gefühle zum Ausdruck zu bringen, weil ihr der Text fehle. Sie müsse daher ihrem Wesen nach als inhaltlos, als „ein rein materielles Ding, als ein rein körperliches Gebilde, das Nichts ausdrückt, Nichts darstellt, Nichts bedeutet," betrachtet werden. Andererseits aber gibt er doch wiederum zu, daß die selbstständige Instrumentalmusik ganz berechtigt sei, wenn äußere Umstände vorhanden sind, welche die Stelle des Textes vertreten und sie damit dem Hörer verständlich machen. Damit ist offenbar gesagt, daß in diesem Falle die selbstständige Instrumentalmusik doch einen bestimmten Inhalt habe, ein bestimmtes Gefühl ausdrücke, weil ja, wenn solches nicht der Fall wäre, die äußeren Umstände den Hörern diesen Inhalt, dieses bestimmte Gefühl nicht verständlich machen könnten. Zuerst wird also der Instrumentalmusik principiell aller Inhalt abgesprochen; dann aber wird doch wieder gesagt, die Instrumentalmusik habe einen Inhalt, und es komme nur darauf an, daß er durch äußere Umstände den Hörern verständlich gemacht werde. Das ist offenbar ein Widerspruch.

b) Sollte dieser Widerspruch verschwinden, so müßte die Jungmann'sche Thesis eine wesentliche Umgestaltung erleiden. Sie müßte folgendermaßen lauten: Die reine Instrumentalmusik kann zwar bestimmte Gefühle zum Ausdruck bringen, sie hat also einen bestimmten Inhalt; aber dieser Inhalt ist für den Hörer nicht hinreichend erkennbar, wenn nicht äußere Umstände vor-

1) Ebds. S. 855. 858.
2) Ebds. S. 828 f.

handen sind, welche ihn erkennbar machen. Allein auch in dieser Fassung wäre dagegen Folgendes zu erinnern:

α) Wenn einmal zugegeben ist, daß die reine Instrumentalmusik einen bestimmten Inhalt haben könne, dann kann sie nicht mehr principiell aus dem Bereiche der ästhetischen Kunst ausgeschlossen werden; denn die Ausschließung ist ja nur dadurch motivirt, daß sie keinen Inhalt habe, kein bestimmtes Gefühl ausdrücke. Der Umstand, daß dieser Inhalt ohne äußere Umstände, welche „die Stelle des Textes vertreten," nicht hinreichend erkennbar sei, berechtigt durchaus nicht dazu, die reine Instrumentalmusik aus dem Bereiche der ästhetischen Kunst auszuweisen; sonst könnte am Ende auch die Historienmalerei nicht mehr als ästhetische Kunst gelten, da ja auch hier mannigfaltige äußere Kennzeichen nothwendig sind, damit der Sinn und Inhalt eines Historiengemäldes von dem Beschauer verstanden werden könne, ja diese Kennzeichen oft gar nicht ausreichen, sondern darüber noch eine ausdrückliche Erklärung des Sinnes und Inhaltes des Gemäldes erforderlich ist.

β) Es ist außerdem nicht einmal wahr, daß der Inhalt der reinen Instrumentalmusik ohne solche äußere Umstände gar nie und in keinem Falle verständlich sei. So bringt z. B. eine Trauermusik das ganz bestimmte Gefühl der Trauer, in der Weise zum Ausdruck, daß jeder, der sie hört, dieses Gefühl gleichsam aus ihr herausklingen hört, somit deren Inhalt versteht, ohne daß während der Aufführung dieser Musik etwa ein Leichenzug quasi als Textscenerie an ihm vorüberginge. Das Gleiche gilt von einem Jubelchore. Wenn ein solcher auch blos mit Instrumenten aufgeführt wird, so kommt in ihm doch ganz bestimmt das Gefühl der Freude zum Ausdruck, und jeder, der ihn hört, wird sich dessen bewußt, ja er wird ganz von selbst gleichfalls in eine freudige Stimmung versetzt, ohne daß hiezu irgend eine Textscenerie nothwendig wäre.

c) Es ist endlich an sich schon ganz unglaublich, daß die großen Tonmeister, welche solche Tonwerke componirten, darin gar kein bestimmtes Gefühl ausdrücken, ihnen gar keinen Inhalt geben wollten, daß sie es vielmehr ausschließlich auf technische Bravour und auf einen bloßen Ohrenschmaus abgesehen hätten. Bethoven soll, wie Jungmann selbst (nach Gervinus) erzählt, geweint haben vor Wehmuth, daß man seine C-dur-Ouvertüre zu „Fidelio" mißverstehen konnte. Wenn das wahr ist, dann ist es doch ganz evident, daß Bethoven in jener Ouvertüre einen bestimmten Inhalt zur tonischen Darstellung bringen wollte; denn nur ein solcher kann mißverstanden werden. Zudem haben die großen Tonanisten jene Tonwerke zum allergrößten Theile für bestimmte Zwecke componirt. Es waren fast immer veranlassende Ursachen da, welche sie zur Schaffung dieser Werke bestimmten; letztere sollten bei einer bestimmten Gelegenheit zur Aufführung kommen, und wurden für diese Gelegenheit componirt. Als sie daher zum erstenmale zur Aufführung kamen, da war ihr Inhalt und ihr Sinn den Zuhörern wohl verständlich, es waren die „äußeren Umstände" da, welche ihn verständlich machten und „die Stelle des Textes vertraten". Nachträglich freilich verschwanden mit dem Aufhören des Anlasses

auch diese „äußeren Umstände", und so kommt es, daß für die Epigonen der Inhalt und der Sinn solcher Werke oft nicht mehr klar verständlich ist. Man kann das bedauern; aber man kann daraus nicht den Schluß ziehen, daß diese Tonwerke ihrem Wesen nach sinn- und inhaltslos seien, daß ihre Urheber bei Anfertigung derselben gar Nichts dachten und fühlten und blos ein geist- und sinnloses Bravourstück liefern wollten.

3. Wir unsererseits huldigen dem Satze: Ne quid nimis! Daß die selbstständige Instrumentalmusik in ästhetischer Beziehung nicht auf der Höhe derjenigen Musik stehe, welche aus Gesang und Instrumentalmusik sich zusammensetzt, das leugnet Niemand; daß aber die erstere ihrem Wesen nach geist- und sinnlos sei, und aus dem Album der ästhetischen Kunst gänzlich gestrichen werden müsse: das können wir nicht zugeben. Sie kann geist- und inhaltslos sein: wie solches z. B. bei der reinen Tanzmusik stattfindet; aber sie ist es nicht per se und ihrem Wesen nach. Das ist es, woran wir festhalten.

III. Die christlich-religiöse (liturgische) Tonkunst im Besonderen.

§. 95.

1. Wie die Kunst überhaupt, so scheidet sich auch die Tonkunst in religiöse und profane. In ersterer kommt das religiöse Gefühl zum Ausdruck, während in der letzteren die rein menschlichen Gefühle sich tonisch zur Offenbarung bringen. Schon im Alterthum, bei den Juden und Heiden, verband sich die Tonkunst mit dem religiösen Cultus, wobei sie dann in ihrer ganzen Gestaltung und Beschaffenheit den Geist abspiegelte, welcher in der Religion und in dem religiösen Cultus der verschiedenen Völker waltete. Auch die christliche Kirche hat von Anfang an die Tonkunst in den Bereich ihres Cultus hineingezogen und sie für die Zwecke des letzteren verwerthet. Und dies zwar in der Ueberzeugung, daß die Tonkunst mächtig dazu beitrage, um den Glanz des Cultus zu erhöhen und dessen Wirkungen zu fördern und zu steigern.

2. Der christlich-religiöse Geist ist ein tief ernster. Angesichts der Feier der heil. Geheimnisse soll der Christ sich erheben zu Gott in Glaube, Hoffnung und Liebe, soll er erglühen in tiefer Andacht und Ehrfurcht gegen den Allmächtigen, den Herrn Himmels und der Erde, soll er, im Bewußtsein seiner Sündigkeit, in Demuth und Reue vor ihm sich beugen, soll er flehen um Gottes Gnade und Kraft, soll er sich freuen des Waltens Gottes und der Wunder seiner Allmacht und Erbarmung, soll er sich rückhaltslos an Gott hingeben mit all seinem Wünschen, Hoffen und Thun. Wenn also die christlich-religiöse Tonkunst mit dem christlichen Geiste in Einklang stehen soll, dann muß sie gleichfalls eine ernste und feierliche Haltung haben. Die Melodie muß ruhig und gemessen, die Harmonie breit und großartig angelegt sein, der Rhythmus muß langsam und majestätisch dahinschreiten. Es wäre eine vollständige Verkennung des wesentlichen Charakters und Zweckes der christlich-

religiösen Tonkunst, wenn sie in leichten, heiteren, gleichsam auf der Oberfläche dahin gleitenden Melodien sich bewegen würde. Das hieße nicht das christlich-religiöse Gefühl zum Ausdruck bringen; es hieße vielmehr die Religion und den Cultus herabwürdigen und verweltlichen.

3. Die christlich-religiöse Tonkunst ist also wesentlich verschieden von der profanen. Diese allerdings gestattet leichtere und beweglichere Weisen. Obgleich sie gleichfalls ernst und feierlich sich dahin bewegen kann, je nach dem Charakter der Gemüthsstimmung, welche sie ausdrückt, so kann sie doch auch den leichteren Ton anschlagen; die Melodie kann heiter und fröhlich dahingleiten, sie kann jauchzend sich erheben, sie kann in sanften und lieblichen Weisen sich austönen — kurz, der Spielraum der profanen Musik ist so groß, wie der Spielraum, inner welchem die rein menschlichen Gefühle sich bewegen[1]). Die religiöse Tonkunst dagegen kann und darf nicht in die mannigfaltigen Nuancen der profanen Musik eingehen; sie muß auf jener Höhe des Ernstes und der Feierlichkeit sich halten, welche der christliche Geist und das christlich-religiöse Gefühl fordern.

4. Die christlich-religiöse oder liturgische Tonkunst gestattet nach den Anordnungen der Kirche die Zuhilfenahme der musikalischen, namentlich der Saiten- und Holz-Instrumente, die für die profane Musik erfunden worden sind, im Allgemeinen nicht. Wenn die Kirche den Gebrauch solcher Instrumente zur Unterstützung des Gesanges da, wo sie sich einmal eingebürgert haben, duldet, so ist das eben nur Duldung; aber im Princip verwirft sie den gedachten Gebrauch immer. Die Kirche geht hiebei von der Ueberzeugung aus, daß der Gebrauch solcher musikalischer Instrumente dazu angethan sei, den Ernst und die Feierlichkeit der kirchlichen Tonkunst zu beeinträchtigen, und diese, wenn nicht mit Einem Male, so doch allmählig im Laufe der Zeit zu verweltlichen. Die Erfahrung der letzten Jahrhunderte hat ihr auch Recht gegeben.

5. Nur Ein musikalisches Instrument ist für die Begleitung des liturgischen Gesanges von der Kirche nicht blos geduldet, sondern förmlich recipirt worden: — die Orgel. Die Orgel erscheint aber auch für diesen Zweck wie geschaffen; sie beeinträchtigt nicht blos nicht den Ernst und die Feierlichkeit des liturgischen Gesanges, sondern sie ist vielmehr ganz dazu geeigenschaftet, mit ihren gewaltigen und majestätischen Accorden den liturgischen Gesang zu tragen, und dessen ganze Tiefe, Kraft und Erhabenheit in ihrem unvergleichlichen Spiele auszudrücken. Die Orgel eignet sich aber auch nur für die Kirche. Das Ernste, Feierliche und Majestätische ihrer Harmonien paßt nicht für die profane Musik. Die Orgel

1) Jedoch darf auch die profane Musik — wir müssen dieses hier nochmal ausdrücklich betonen — soll sie sich auf der Höhe einer ästhetischen Kunst erhalten, sich nicht zur Dienerin des bloßen Sinnenkitzels herabwürdigen. Wo das Ideale verschwindet, da ist es um die schöne Kunst im höchsten Sinne dieses Wortes geschehen, und so sinnlich angenehm, prickelnd und reizend auch eine solche Musik sein möge: sie ist doch nur ein Leib ohne Seele, eine feile Magd der Sinnlichkeit.

hat hier keinen Platz. Es ist so zu sagen eine Profanation, wenn die Orgel für weltliche, für Opernmusik u. dgl. verwendet wird. Schon unser christliches Gefühl sagt uns, daß die Orgel dahin nicht gehört. Sie soll hier nur zur Effektmacherei dienen, und dazu ist die Orgel zu edel. Ihre Harmonien haben einen höheren Zweck. Die Orgel ist ein wesentlich kirchliches Instrument[1]). Und worin liegt der tiefere Grund hievon?

6. Nach christlicher Anschauung hat nicht blos der Mensch die Pflicht, seinen Herrn und Gott anzubeten und zu lobpreisen, sondern auch die Natur, das gesammte sichtbare Universum ist dazu bestimmt, die Herrlichkeit Gottes zu verkünden. Wenn daher die christliche Gemeinde im Heiligthum sich versammelt, um ihren Lobgesang zum Himmel emporzusenden, dann nimmt auch die gesammte Natur an diesem Lobgesange Theil; sie tönt gewissermaßen mit; sie verkündet mit der christlichen Gemeinde und im Anschlusse an sie die Herrlichkeit Gottes. Dieses an sich ideale Verhältniß der Natur zur christlichen Gottesverehrung nun findet seinen symbolischen Ausdruck in der Orgel, so fern sie den Kirchengesang begleitet und trägt. Sie ist gewissermaßen der Repräsentant der Natur in ihrer Theilnahme an der Gottesverehrung, wie diese im kirchlichen Gesange zum Ausdruck kommt.

7. Daher auch der objective, der selbstständige Charakter des Orgelspieles. „Bei keinem anderen Instrumente findet in den Tönen ein solches Loslösen von der Subjectivität des Menschen statt. Der Mensch spricht in der Flöte, im Horn, in der Geige; in der Orgel rauscht gleichsam eine höhere, in ihrer Kraft die menschliche überragende, sie erdrückende Macht. Der Künstler lenkt und ordnet die dienstbar gewordenen Naturkräfte; aber er wirkt nicht persönlich auf sie. Gewaltig, groß, starr, durch keine menschliche Zuthat beeinflußt, in den leisen Tönen, wie in deren mächtigstem Sturm immer selbstständig, ist das Tongebiet der Orgel. Der Spieler öffnet den Luftströmen die Pforten, und weist ihnen die Wege; aber er kann an die Töne selbst nicht rühren, sie nicht durch seine Kraft verhärten, oder durch seine Weichheit schmelzender machen. Er läßt sie tönen, läßt sie brausen, aber es ist, als ob er nur die Naturkraft entfesselte, daß sie ihre gewaltige Tonmacht verkündige."

8. So steht die Orgel in Wahrheit einzig da unter den übrigen Instrumenten. Sie läßt sich unter keine der Categorien der letzteren bringen. Die Stellung, welche sie im Gotteshause und im Gottesdienste einnimmt, bringt es mit sich, daß für sie dasjenige, was den Vorrang der einen Instrumente vor den anderen bedingt, das größere oder geringere Anschmiegen des Instrumentes an die Subjectivität des Künstlers, nicht gilt, daß vielmehr bei ihr gerade die Objectivität, die Selbstständigkeit, die sie charakterisirt, das Auszeichnende ist. Und so macht denn „die Stärke der Töne und die große Anzahl, die von dem einzelnen Spieler gleichzeitig erregt werden kann, sowie die Veränderlichkeit der Klangfarbe, die Orgel zu einem der bedeutendsten Instru-

1) Die Orgel ist daher auch erst eine Schöpfung der christlichen Zeit. Das Alterthum kannte sie nicht.

mente; sie ist massenbeherrschend, Raum füllend, wie sie gewaltig, harmonienmächtig erbraust[1])."

9. Der Repräsentant der liturgischen Tonkunst ist der gregorianische Gesang oder Choral. Allerdings war schon vor Gregor dem Großen der Kirchengesang eingeführt und gepflegt worden. Im Morgenlande waren es besonders die heil. Ignatius von Antiochien, Athanasius, Ephrem der Syrer und Basilius der Große, im Abendlande Ambrosius von Mailand, welche um die Pflege des kirchlichen Gesanges sich eifrig annahmen. Doch erst Papst Gregor der Große vollendete das Werk seiner Vorgänger. Er sammelte die bisher gebräuchlichen Melodien der einzelnen Theile der Liturgie, verbesserte sie und vermehrte sie durch neue. Er schrieb das Antiphonarium, d. h. er stellte die gesammte Liturgie an den verschiedenen Tagen des Jahres zusammen, und bezeichnete über dem Texte den Gesang. Er gründete eine eigene Gesangschule, in welcher Knaben im kirchlichen Gesange unterrichtet wurden. Aus dieser Schule gingen die Lehrer des gregorianischen Gesanges für die ganze damalige katholische Welt hervor. So entstand der „Choral", ein nicht mensurirter, einstimmiger Gesang (Cantus firmus), der nun durch den ganzen Occident sich verbreitete und als „liturgischer Gesang" mit Ausschluß jedes anderen galt.

10. Ueber den hohen liturgischen und ästhetischen Werth des gregorianischen Chorals ist alle Welt einig[2]), und selbst solche, welche dem katholischen Cultus ferne stehen, können ihm ihre Anerkennung nicht versagen[3]). Aber

---

1) „Das Orgelspiel," sagt Dursch (Aesth. S. 190), hat etwas Erhabenes, Feierliches und Majestätisches; es ergreift den ganzen Menschen, reißt ihn durch die Gewalt der Töne von der Erde los, und trägt ihn auf Windesflügeln zum Sternendom empor. Wie passend und erhebend ist das heitere, volle Orgelspiel an einem christlichen Freudenfeste, z. B. an Ostern, am Feste der Auferstehung des Herrn! Das vollkräftige Orgelspiel scheint durch die Zaubertöne alle Todten aus den Gräbern zu rufen. Die volle Orgel ruft mit noch stärkerem Tone als die Menschenstimme: Hallelujah! Wie wehmüthig oder elegisch, den Geist in sich kehrend, und in seiner Sammlung auf das Ewige und Unvergängliche hinweisend ist das sanftere, ruhigere und gemüthliche Orgelspiel in dem Halbdunkel des altdeutschen Domes! Wird damit noch allgemeiner Gesang verbunden, so ist es entzückend. Durch Orgelspiel und Gesang scheint selbst der Dom belebt und bewegt zu werden, der Starre und Todte belebt zu sein."

2) So sagt z. B. Ambros (Geschichte der Musik, Bd. 2, S. 67): „Für die liturgischen Handlungen läßt sich eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemäßere Singweise kaum denken (als der Choral). Der Ton des festlichen Hymnus klingt im Magnificat, im Tedeum, im Benedictus; der Ton feierlichen, innigen Gebetes in der Präfation, im Paternoster. In den Choralen, in denen sich Ton neben Ton, ausgehalten, gleichmäßig, fest, streng, wie im Basilikenbau eine Granitsäule neben die andere hinstellt, in den, reichem Ornamente vergleichbar, in colorirten Tongängen sich ergehenden Intonationen des „Ite Missa est", des Alleluja — ist es stets ein und derselbe Geist, der sich in den verschiedensten Formen und Stimmungen ausspricht."

3) „In künstlicher Hinsicht," sagt die „Berliner Musikzeitung", „müssen wir bekennen, daß die Gregorianischen Gesänge bei aller Einfachheit und Einheit, die sich in dem kirchlichen Charakter concentrirt, eine große Mannigfaltigkeit offenbaren; mehr

freilich muß dieser Choral, wenn er seine volle Wirkung haben soll, auch ernst, würdevoll, feierlich und getragen gesungen werden. Wenn Manchen der Choral nicht zusagt, wenn sie ihn für eine harte und rauhe Weise des Gesanges halten, so rührt dies nicht immer daher, daß unser Ohr durch die weichen und fließenden Melodien der profanen Musik verwöhnt ist, sondern hat sehr oft auch darin seinen Grund, daß der Choral geistlos und mechanisch abgesungen wird. Um den Choral so zu singen, wie sein wesentlicher Charakter es erheischt, dazu gehört nicht blos eine tüchtige gesangliche Schulung, sondern es müssen die Sänger auch eingedrungen sein in den kirchlichen Geist, von dem er getragen wird; sie müssen den Choral verstehen und dann, diesem Verständnisse entsprechend, in jener Stimmung des Gemüthes und mit jenem Ernste ihn absingen, wie solches sein wesentlicher Charakter und die Erhabenheit seines Inhaltes fordert. Eine blos mechanische Vortragsweise ist für den Choral noch weit weniger geeignet, als für einen profanen Gesang.

11. Bis in's 10. Jahrhundert hinein wurde der Choral ausschließlich homophonisch vorgetragen. Von da an taucht aber mit einem Male die Harmonie, die bisher ganz unbekannt gewesen, auf, und fängt an, in den Choralgesang hineinzuspielen. Die ersten contrapunktistischen Versuche macht im 10. Jahrhundert der Mönch Hucbald, indem er in den Cantus planus harmonische Combinationen hineinzuverflechten sucht. Diese Versuche fanden Anklang und im Laufe der folgenden Jahrhunderte bildet sich ein vollkommenes contrapunktistisches System aus, welches den homophonischen Choral allmählig auch in die Polyphonie überführt, ohne jedoch die ursprüngliche Homophonie zu beseitigen; diese war und blieb vor wie nach immer die Regel. Guido von Arezzo (im 11. Jahrh.), Franko von Cöln, Manchettus von Padua (im 13. Jahrh.), Johannes de Muris (im 14. Jahrh.) und Andere sind die Hauptträger dieser Entwickelung.

12. So kam es, daß bis in's 16. Jahrhundert hinein neben dem homophonischen Choral auch ein polyphoner Gesang in der Kirche sich ausbildete, der aber doch den Gregorianischen Gesang zur Grundlage hatte, und immer in dessen Grenzen sich hielt[1]). Jedoch scheinen mit der Zeit manche

noch, daß die Melodien den Sinn des Textes auf's Genaueste wiederspiegeln, daß beide, Text und Melodie, stets vollkommen Eins, wie aus Einem Gusse gegossen sind. Die höchste Aufgabe des Gesanges ist die, die Gefühle des Herzens in Tönen zu offenbaren und gleiche Gefühle in den Herzen der Zuhörer zu erwecken. Diesen Zweck erreicht der Gregorianische Gesang vollkommen. Er wird daher stets bei jedem wahren Musikkenner seinen inneren Werth behaupten." Bei Jungmann, a. a. O. S. 798 f.

1) Das treue Festhalten an der überlieferten Basis, sagt Jakob (Die Kunst im Dienste der Kirche, Aufl. 4, S. 434), an dem Gesange der Kirche, bildete das eigentliche Lebensprincip dieser polyphonen Musik; und auf diesem Boden vollzog sich auch ihre äußere künstlerische Ausgestaltung mit einer Einheit und Gesetzmäßigkeit, die nur in dem Theologiesysteme und in dem Architekturwerke jener Zeit ihres Gleichen hat. . . Es war die contrapunktistische Imitation, in welcher jene Ausgestaltung sich vollzog. Diese aber bestand darin, daß eine Stimme die liturgische Melodie

Mißstände mit dieser Polyphonie sich verbunden zu haben, namentlich in so fern, als man im polyphonischen Gesange vielfach in contrapunktistischen Künsteleien sich erging, wodurch der Ernst und die Würde des Kirchengesanges litt. Das Concil von Trient war daher genöthigt, mit dieser Angelegenheit sich zu beschäftigen. Es machte auf die Kluft zwischen religiösem Ausdruck und harmonischer Zügellosigkeit aufmerksam und verlangte dringend eine Reform des bestehenden Kirchengesanges.

13. Zum Zwecke dieser Reform setzte der Papst Marcellus II. i. J. 1565 eine Commission nieder, welche untersuchen sollte, ob das bunte und rhythmisch ungleiche Durcheinander der Stimmen, das man hauptsächlich anstößig fand, nicht auf ein bescheidenes und dem Texte sein Recht gewährendes Maß zurückgeführt werden könne. Die Erhebungen der Commission waren der Polyphonie nicht günstig, und schon war der Papst daran, den polyphonischen Gesang ganz abzuschaffen. Da trat Palästrina auf, und rettete die Polyphonie. Geboren i. J. 1524 war Palästrina zuerst Magister puerorum in der von Julius II. gestifteten Capelle, und wurde dann i. J. 1571 zum Capellmeister bei St. Peter im Vatikan berufen († 1594).

14. Palästrina machte sich anheischig, der Polyphonie eine solche Form und Fassung zu geben, daß sie mit dem Geiste und dem Ernste des Kirchenstiles harmonirte. Er arbeitete daher im Auftrage des Papstes drei Messen aus, und was er versprochen hatte, das gelang. Seine Messen, namentlich die dritte, welcher er zu Ehren seines Gönners den Titel: Missa Papae Marcelli gab (1567), wurden als vollkommen kirchliche Schöpfungen anerkannt. Daraufhin wurde von der Abschaffung des polyphonischen Gesanges abgesehen, und der letztere auch fernerhin in der Kirche und beim kirchlichen Gottesdienste zugelassen.

15. Und in der That, „in Palästrina schwingt sich die contrapunktistische Kunst," wie ein neuerer Schriftsteller sagt, „zur höchsten Schönheit auf, indem sie in dessen Stilart den schönsten harmonischen Gehalt und die Regeln der contrapunktistischen Architektonik in feinster und maßvollster gegenseitiger Durchdringung darstellt. Palästrina schließt die Periode des Contrapunktes, die bereits mehrere Jahrhunderte durchschnitten, und deren Stil füglich als

---

unverändert als Hauptstimme festhielt (Tenor) die übrigen Stimmen aber gerade die treffendsten Motive abwechselnd für sich nahmen, um sie in Satz und Gegensatz gleichsam commentirend zu verarbeiten, und so der Hauptstimme selbst wieder gegenüberzustellen; oder auch, daß ein gemeinsamer, kürzerer Hauptsatz bald von dieser, bald von jener Stimme, auf verschiedenen Tonstufen, und in verschiedenen Formirungen und Verbindungen allseitig behandelt wurde, ähnlich wie das Thema der Meditation. Hiedurch erhielten die Einzelstimmen ihre volle Selbstständigkeit, ihren eigenen melodischen Gang, und fügten sich theils mitsprechend, theils erklärend, bald fragend, bald antwortend in das Ganze ein. Das Ganze aber war das kunstmäßig vollendete Werk dieser in Freiheit geeinigten Stimmen, und die Probe ihrer Uebereinstimmung war gegeben durch die Harmonie des Werkes."

Stil strenger Erhabenheit charakterisirt werden kann, mit der Macht des Genie's ab. Gleichzeitig mit ihm wirkte in den Niederlanden Orlando di Lasso († 1594) in derselben Richtung und in dem gleichen Geiste, so daß beide zugleich als die Coryphäen des kirchlichen polyphonen Gesanges gelten können.

16. Seit dem 17. Jahrhunderte bildete sich auch die weltliche Musik immer mehr aus, und fesselte die Geister durch ihren Melodienreichthum. So lange und so weit sie auf dem ihr eigenthümlichen Gebiete stehen blieb, war dieser Fortschritt nur freudig zu begrüßen. Aber allmählig schlich sich diese weltliche Musik auch in das Heiligthum ein, und verdrängte mehr oder weniger die alte, ernste und feierliche Gesangsweise des Gregorianischen Chorals. Der heilige Text wurde nach mehr oder weniger weltlichen Motiven melodiös verarbeitet, und mit der Zeit dann auch mit einer breiten, oft üppigen Instrumentalmusik in Verbindung gebracht.

17. Dadurch nun entstanden Compositionen, welche wohl allerdings in den Concertsaal, aber nicht in die Kirche, nicht für den kirchlichen Gottesdienst paßten. Desungeachtet wurden sie bei der Feier des letzteren aufgeführt, und so bildete sich eine sog. „Kirchenmusik" aus, welche nicht blos mehr keine höhere Weihe hatte, sondern oft geradezu entweihend wirkte. Die großen weltlichen Tonmeister der neueren Zeit, ein Haydn, Mozart, Bethoven u. s. w. haben sich auch in dem Gebiete dieser „Kirchenmusik" versucht; aber was sie in dieser Richtung leisteten, das athmet, wenn auch von rein musikalischem Standpunkte aus mustergiltig, doch nicht den kirchlichen Geist; ihre Compositionen erbauen nicht, regen nicht zu ernster Andacht an, und sind daher von diesem Gesichtspunkte aus als verfehlt zu betrachten.

18. In neuerer Zeit kommt man von dieser weltlichen „Kirchenmusik" glücklicherweise wieder ab, wenigstens beherrscht sie nicht mehr das Terrain. Man kehrt wieder zur alten choralen Gesangsweise, sowie zu der früheren Polyphonie im Stile Paläſtrina's und Orlando's di Lasso zurück. Es ist diesen Bestrebungen der beste Erfolg zu wünschen. Ein schöner symphonischer Tonsatz, im kirchlichen Geiste gehalten, wird dann zuletzt auch nicht ausbleiben.

Dritter Abschnitt.

Die Dichtkunst.

(Poesie.)

I. Die Poesie im Allgemeinen.

1. Begriff der Poesie. Ihre Stellung zu den übrigen schönen Künsten.

§. 96.

1. In der Poesie fungirt nicht mehr der bloße Ton als Darstellungsmittel, sondern an dessen Stelle tritt das Wort, die Sprache. „Es ist die Sprache der Natur, in welcher die Tonkunst zu uns redet; die Dichtkunst dagegen spricht zu uns in einer künstlichen Sprache. Jene ist die Poesie in unartikulirten, diese in artikulirten Tönen.“ Das Wort, die Sprache, dieses ausschließliche Prärogativ des Menschen, das er mit keinem anderen Lebewesen hienieden theilt, tritt hier als dasjenige auf, wodurch die künstlerische Conception zur Offenbarung gelangt. Die Poesie hat daher mit der Tonkunst allerdings dieses gemein, daß sie wie diese nicht in der Form des Raumes, sondern in der Form der Zeit auftritt; aber sie unterscheidet sich von dieser wesentlich durch ihr Darstellungsmittel. Alle weiteren Unterschiede zwischen beiden sind durch dieses bedingt[1]).

---

1) „Betrachten wir,“ sagt Lasaulx (Philos. der schönen Künste S. 157 f.) „das Materielle der Poesie, die menschliche Sprache im Verhältniß zur Musik, dem substantiellen Ton, so zeigt es sich, daß der specifische Unterschied beider, des empfundenen und gesungenen Tones, und des gedachten und gesprochenen Wortes, darin bestehe, daß der Ton der natürliche Ausdruck der empfindenden (fühlenden) Seele ist, die ihn unwillkürlich ausströmt, während das Wort das Product des denkenden Geistes ist, der es selbstthätig erzeugt. Der substantielle Ton und das artikulirte Wort verhalten sich demnach zu einander wie die Empfindung (Gefühl) zum Denken. . . . Wie das Material der Sculptur: Holz, Stein, Metall, zu grob ist, um das feinere Seelenleben auszudrücken, welches die Malerei durch die Zeichnung und Farbe darstellt, so sind auch die substantiellen Gefühlstöne der Musik noch nicht hinlänglich gegliedert, um die geistigen Gedankenbilder der Poesie darstellen zu können. Der Geist zieht deshalb seinen specifischen Inhalt, den Gedanken, aus dem Tone heraus und formirt ihn in Worten, welche den Klang zwar nicht aufgeben, aber doch nicht mehr mit dem Klange identisch sind.“

2. Aber eben weil das Darstellungsmittel der Poesie das Wort ist, darum arbeitet sie nicht für die äußere Anschauung, wie solches bei den übrigen Künsten der Fall ist, sondern sie arbeitet vielmehr für die innere Anschauung. Sie wendet sich nicht an den äußeren Sinn, an das Auge, an das Ohr; sie wirkt vielmehr unmittelbar auf den inneren Sinn, auf die Phantasie. Der Dichter kann, eben weil er auf das Wort als auf sein Darstellungsmittel angewiesen ist, nur die Phantasie des Zuhörers anregen dazu, daß sie das Bild aus sich selbst, aber in der von ihm bestimmten Form hervorbringe. „Es muß daher in der Dichtung durch Sprache ein die Phantasie erregendes Object gegeben und derart mitgetheilt werden, daß der Hörer sich Alles lebendig vorstellt und mitempfindet." Darin, daß die Poesie ihre dichterische Schöpfung nicht vor die äußere, sondern unmittelbar vor die innere Anschauung stellt, liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen ihr und zwischen den übrigen schönen Künsten [1]).

3. Durch die Phantasie wirkt dann die Poesie wiederum auf den Verstand. Ist nämlich Form und Inhalt der Dichtung der Phantasie offenbar geworden und in dieser als Phantasma reproducirt, dann wird der Verstand des Inhaltes und der Schönheit der Dichtung sich bewußt. Der Verstand ist somit hier an die Phantasie gebunden; nur durch die Phantasie dringt die Poesie zum Verstande vor. „Daher muß Alles, was sich ohne Vermittlung der Phantasie an den Verstand wendet und in dessen eigenthümlichen Formen sich ausdrückt, aus der Poesie herausfallen. Und ebenso muß auch dasjenige, was der Einbildungskraft nicht gerecht ist, in der Poesie so umgewandelt werden, daß es ihr gerecht wird."

4. Die Poesie kann demnach definirt werden als die Kunst, etwas Ideales durch das Darstellungsmittel der Sprache in schöner Form zu versinnlichen und vor die Einbildungskraft oder vor die innere Anschauung zu stellen. Während also in der Prosa die Sprache nur dazu dient, um einen Gedanken einem Anderen mitzutheilen, soll sie dagegen in der Poesie den Gedanken in schöner Form versinnlichen, um ihn in dieser schönen Form vor die Einbildungskraft zu stellen, und ihn dadurch dem Verstande zur Erkenntniß zu vermitteln.

5. Die Poesie nimmt eine hervorragende Stellung vor den übrigen schönen Künsten ein. Und dies zwar in doppelter Beziehung:

a) Für's Erste nämlich steht eine Kunst um so höher, je edler und vornehmer das Darstellungsmittel ist, das dem Künstler für die Ausführung seiner künstlerischen Conception zu Gebote steht. Das edelste und vornehmste Darstellungsmittel ist aber ohne Zweifel das Wort, die Sprache; denn die Sprache steht mit dem geistigen Leben des Menschen in unmittelbarem Zusammenhange, weil das Wort der unmittelbare Ausdruck des Gedankens ist. Nun ist aber

1) Nur im Drama wirkt die Poesie in gewissem Sinne auch auf den äußeren Sinn, in so fern sie uns nämlich in der dramatischen Handlung die redenden und handelnden Personen unmittelbar vor das Auge stellt.

die Sprache das Darstellungsmittel der Poesie. Folglich nimmt diese schon aus diesem Grunde einen hervorragenden Rang vor den übrigen schönen Künsten in Anspruch.

b) Für's Zweite steht eine Kunst um so höher, je umfangreicher ihr Darstellungsgebiet ist; denn um so reicher und mannigfaltiger sind auch ihre Schöpfungen. Nun hat aber gerade die Poesie das umfangreichste Darstellungsgebiet. Während nämlich die übrigen Künste in Folge des Darstellungsmittels, an welches sie gebunden sind, immer in ein mehr oder minder beschränktes Darstellungsgebiet eingewiesen sind, fallen für die Poesie die Schranken, welche jene einengen, zum größten Theil hinweg. Denn durch das Darstellungsmittel der Sprache lassen sich die verschiedensten künstlerischen Conceptionen zum Ausdruck bringen, mögen sie diesem oder jenem Gebiete angehören. Folglich zeichnet sich auch aus diesem Grunde die Poesie vor den übrigen schönen Künsten aus.

6. Man hat freilich geglaubt, das Darstellungsgebiet der Poesie beschränken zu sollen, indem man annahm, das Darstellungsgebiet der bildenden Kunst sei ihr verschlossen. Während nämlich die bildende Kunst, speciell die Malerei, etwas, was im Raume neben einander liegt, in all seinen Einzelheiten zumal im Bilde darstelle, sei dagegen die Poesie transitorisch, d. h. sie könne von den gedachten Einzelheiten nur eine nach der anderen sprachlich vorführen. Folglich könne sie nie ein Gesammtbild von etwas räumlich Ausgedehntem in der Phantasie erzeugen, wie solches die Malerei vermöge. Zudem sei es ganz unmöglich, räumliche Formen oder Gestalten durch die Sprache ganz genau der inneren Anschauung zu vermitteln. Den Körper, das Gesicht eines Menschen z. B. könne keine Dichtung, auch wenn sie tausend Einzelheiten geben wollte, in allen Nüancen so genau anschaulich machen, wie ein Gemälde. Daraus müsse man schließen, daß das Darstellungsgebiet der Poesie auf dasjenige beschränkt sei, was im Nacheinander der Zeit sich abwickelt, daß dagegen dasjenige, was als räumliches Nebeneinander sich darstellt, ausschließlich der bildenden Kunst anheimfalle. (Lessing) 1).

7. Es liegt allerdings etwas Wahres in dieser Aufstellung, namentlich darin, daß die Poesie nicht im Stande sei, einen Körper, eine räumliche Gestalt in all ihren Einzelheiten so anschaulich unserer Phantasie zu vergegenwärtigen, als solches die Malerei vermag. Aber daß es der Poesie so durchaus unmöglich sei, Dinge, welche im Raume nebeneinander stehen und in irgend einer Weise ein Ganzes ausmachen, unserer Einbildungskraft derart zu vergegenwärtigen, daß diese ein einheitliches Gesammtbild davon erhält: das dürfte doch nicht so ohne weiteres zuzugeben sein. Poetische Schilderungen können doch gleichfalls von der Art sein, daß dadurch die Phantasie in den Stand gesetzt wird, ein solches Gesammtbild zu erzeugen. Hat dieses Bild auch nicht die volle Anschaulichkeit des Gemäldes, so ist es doch immerhin ein Bild, welches dem Gemälde nahe kommt. Wenn daher auch zugegeben werden kann, daß das Haupt-

---

1) „Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften," sagt Lemcke (a. a. O. S. 480), „sind Gegenstand der Malerei; Handlungen dagegen Gegenstand der Poesie. Die Malerei kann zwar gleichfalls Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper; und eben so kann auch die Poesie Körper schildern, aber nur andeutungsweise durch Handlungen."

gebiet der Poesie das in der Zeit sich Folgende, oder, wenn man will, die Handlung sei, so kann damit doch nicht gesagt sein, daß der Poesie das Darstellungsgebiet der bildenden Kunst ganz und gar verschlossen sei.

2. Die poetische Darstellung.

§. 97.

Aus dem Begriffe der Poesie ergeben sich nun ganz von selbst die Normen, welche für die poetische Darstellung maßgebend sind. Nämlich:

1. Die poetische Darstellung muß sich auszeichnen durch Frische und Lebendigkeit. Nur unter dieser Bedingung vermag sie auf die Phantasie zu wirken und das Ideale in schöner sprachlicher Form für sie zu versinnlichen. Trockene Auseinandersetzungen ohne Pointe eignen sich nicht für die Poesie. Zur Frische und Lebendigkeit der Darstellung tragen aber ganz besonders bei die sog. Redefiguren. Sie sind es namentlich, welche der poetischen Darstellung das erforderliche Colorit geben. Ohne sie wäre die Darstellung matt, schleppend und verblaßt; sie spräche eben so wenig die Phantasie an, wie eine dürre und saftlose Abhandlung. Von den Redefiguren muß somit in der Poesie ausgiebiger Gebrauch gemacht werden [1]). Doch darf man dabei auch wieder nicht in Uebertreibung fallen; denn alles Uebermaß schadet. Die Blumen sollen der poetischen Darstellung eingewebt, nicht etwa blos aufgelegt werden.

---

1) Man versteht unter Redefigur jeden von der einfachen Sprache des Verstandes mehr oder weniger abweichenden, aber sinnvollen und entsprechenden Gedankenausdruck. Zu den vornehmsten Redefiguren, die in der Poesie zur Anwendung kommen müssen, gehören:

a) Die Metapher, in welcher das Bild für die Sache genommen wird. Statt „Sonne" heißt es da „Königin des Tages"; statt: „Das Schiff des Vikingers stürmte wie ein Meerroß heran," heißt es: „Das Meerroß des Vikingers stürmte heran;" statt: „Der Held sprang hervor wie ein Löwe," heißt es: „Der Löwe sprang hervor;" u. s. w.

b) Die Metonymie, in welcher die Ursache für die Wirkung („Arbeit" statt des „durch Arbeit Gefertigten"), das Zeichen für das Bezeichnete („Oelzweig" für „Friede"), das Umfassende für das Umfaßte („Glas" für „Wein") gesetzt wird.

c) Die Synekdoche, in welcher der Theil für das Ganze („Segel" für „Schiff") oder umgekehrt („Wald" für „Bäume"), die Gattung für die Art („Sterbliche" für „Menschen") oder umgekehrt („Hyäne" für „reißendes Thier") gesetzt wird.

d) Die Personification, in welcher unpersönliche und unbelebte Wesen als lebende und handelnde Personen vorgestellt werden. („Es flog das herbe Geschoß ab" statt: „es wurde geworfen"; „die Lanze wird gierig"; „des Speeres Wuth bricht Schilde und Helmgemenge").

e) Die Hyperbel, in welcher ein Ausdruck gebraucht wird, der dem Wortlaute nach mehr sagt, als dem zu Grunde liegenden Gedanken entspricht; z. B. „das Land, das von Milch und Honig fließt."

Doch wir können die Redefiguren hier nicht alle aufführen. Die genannten dürften zum Zwecke der Exemplification hinreichen.

2. Die poetische Darstellung muß ferner so anschaulich als möglich sein. Das heißt: Der Dichter muß den Inhalt seiner Dichtung durch die Sprache uns in der Weise vor die Seele führen, daß wir die Dinge, Personen oder Ereignisse, um welche es sich handelt, gleichsam leibhaftig vor uns zu sehen glauben. Die Poesie muß hier etwas von der Malerei haben; sie muß gleichfalls malen, wenn auch nicht mit Farben, so doch mit Worten, und muß dadurch ihren Gegenstand in lebendiger Anschaulichkeit vor unsere Einbildungskraft stellen, gleichwie die Malerei ihn vor das Auge stellt. Als Mittel zu dieser anschaulichen Darstellung muß sie Bilder, Gleichnisse, Analogien, überhaupt Alles herbeiziehen, was dazu geeigenschaftet ist, den Gegenstand für die Phantasie anschaulich zu machen. Der Dichter muß darauf ausgehen, die packendsten, schönsten, reizendsten Vorstellungen des Hörers, so fern eine Aehnlichkeit sie zu gebrauchen erlaubt, für seine Darstellung in Anspruch zu nehmen, um mit diesen als Gleichniß oder als Bild auf ihn zu wirken. Doch darf er auch in dieser Anwendung von Bildern, Gleichnissen und Analogien nicht wieder in Uebertreibung fallen; sonst wird die Darstellung schwulstig und verfehlt ihren Zweck [1]).

3. Die poetische Darstellung fordert endlich eine wohlklingende Sprache. Der Wohlklang der Sprache (Euphonie) gehört nothwendig zur Poesie. Denn da die Sprache das Darstellungsmittel der Poesie ist, so steht sie im Dienste des Schönen, ist die Trägerin der schönen Form, in welcher der ideale Inhalt sich offenbart. Dies kann sie aber nur unter der Bedingung sein, daß sie auch selbst schön und wohlklingend dahin fließt. Die poetische Sprache muß Etwas von der Musik haben, und daher auch für das Ohr angenehm klingen. Eine klanglose, holperige Sprache eignet sich nicht für die Poesie. Sie würde letztere des besten Effektes berauben. Der Wohlklang der Sprache ist aber zunächst bedingt durch ein schönes, angenehmes Verhältniß zwischen Vokalen und Consonanten, zwischen einsilbigen und mehrsilbigen Wörtern und zwischen längeren und kürzeren Satzgefügen. Ganz besonders

1) „In all den Fällen der Belebung, der Vergleichung, der Bilder u. s. w.," sagt Lemcke (a. a. O. S. 486), „wird ein Uebermaß störend, ungehörig, verwerflich. Verdeutlichung, Lebendigmachen war der Zweck, die Idee; sobald dies nicht geschieht, oder gar das Gegentheil eintritt, ist der Idee widersprochen. Undeutliche Bilder sind an sich ausgeschlossen; aber auch gute Bilder dürfen nicht die Hauptsache überwuchern. Die orientalische Poesie, auch die nordische, fehlen hiegegen häufig. Maßhalten gilt daher auch für die Bilder. Die Grenze setzen Kraft und Geschmack zusammen ... Die Vernunft muß immer die Einbildungskraft regeln. Fremde, dem Hörer unverständliche Bilder sind gleichfalls fehlerhaft ... Und was endlich die Häufung mehrerer Bilder, Gleichnisse u. s. w. betrifft, so ist dabei wohl Acht zu geben, daß ein Bild das andere nicht verdeckt und das Ganze nicht undeutlicher statt deutlicher wird. Das: „Herr, mein Fels, meine Burg, mein Erretter, mein Gott!" des Psalmisten bleibt sich steigernd in Einem Bild. Wenn man aber einen Helden in Einem Athemzuge einen Wall, einen Blitz, einen Löwen, einen Waldbrand nennen wollte, so würde dem Hörer das Bild nur zerrissen und verworren gemacht."

aber trägt zum Wohlklang der Sprache bei der poetische Rhythmus. Obgleich daher der Rhythmus nicht so wesentlich zur poetischen Darstellung gehört, daß ohne ihn eine wirkliche Poesie unmöglich wäre, so bildet er doch für die poetische Darstellung die Regel. Wir haben daher von ihm eigens zu handeln.

3. Der poetische Rhythmus.

Vers. Versfuß. Strophe.

§. 98.

1. Der poetische Rhythmus erwächst aus dem nach einem bestimmten Gesetze geordneten Wechsel kurzer und langer Silben, und sein Wesen liegt in der Regelmäßigkeit und Gleichmäßigkeit eben dieses Wechsels in der Aufeinanderfolge der Silben. Durch den Rhythmus wird die Sprache eine gebundene; sie fließt nicht mehr in freiem Ergusse dahin, sondern muß an ein bestimmtes Gesetz, an das Gesetz der gleichmäßigen Aufeinanderfolge kurzer und langer Silben sich halten. Die Länge und Kürze der Silben ist aber bedingt entweder durch die Langsamkeit und Schnelligkeit der Bewegung, mit welcher die Sprachorgane die Silbe hervorbringen, oder durch die grammatikalische Bedeutung der Silbe selbst, je nachdem sie nämlich entweder Stamm- oder Nebensilbe ist, und daher entweder der Ton, den Accent hat oder nicht. Demnach ist zu unterscheiden zwischen quantitirendem und accentuirendem Rhythmus. Ersterer fand Anwendung in der antik-classischen, dieser herrscht in der späteren christlichen und in der neueren Poesie.

2. Der kleinste Abschnitt im poetischen Rhythmus ist der Versfuß. Mit diesem haben wir daher zu beginnen. Der Versfuß ist eine rhythmische Reihe von zwei oder mehreren Silben. Jeder Versfuß besteht aus zwei Theilen, nämlich aus Arsis und Thesis; „jene hebt die zugemessene Silbe mit stärkerem Drucke der Stimme aus; diese läßt die ihrige gelassener fallen und hinschweben". Treten Längen und Kürzen zusammen, so trifft die Arsis am natürlichsten die Längen, die Thesis die Kürzen; werden blos Längen oder Kürzen zu einem Versfuß vereinigt, so kann die Arsis sowohl den ersten, als den zweiten Theil des Fußes treffen.

3. Die Versfüße können zwei-, drei- und viersilbig sein. Zu den zweisilbigen gehören der Spondäus (— —) der Trochäus (— ◡), der Jambus (◡ —) und der Pyrrhichius (◡ ◡). Zu den dreisilbigen der Molossus (— — —), der Tribrachys (◡ ◡ ◡), der Daktylus (— ◡ ◡), der Anapäst (◡ ◡ —), der Cretikus (— ◡ —), der Amphybrachis (◡ — ◡), der Bachius (◡ — —) und der Palimbachius (— — ◡). Zu den viersilbigen endlich: der Dipyrrhichius (◡ ◡ ◡ ◡), der Dispondeus (— — — —), der Dijambus (◡ — ◡ —), der Choriambus (— ◡ ◡ —) der Antispastus (◡ — — ◡), der Jonicus a majori und a minori (— — ◡ ◡ und ◡ ◡ — —), die vier Päone (— ◡ ◡ ◡, ◡ — ◡ ◡, ◡ ◡ — ◡, ◡ ◡ ◡ —) und der vierfache Epitritus (◡ — — —, — ◡ — —, — — ◡ —, — — — ◡).

4. Werden mehrere Versfüße nach einem bestimmten Gesetze miteinander verbunden, so entsteht der Vers. Der Vers ist somit eine durch Verbindung mehrerer Versfüße entstandene rhythmische Reihe. Jeder Vers zerfällt wiederum in kleinere rhythmische Ganze, die man als dessen Glieder Metra oder Verstakte nennt. Ein Metrum besteht entweder aus Einem Versfuße (Monopodie), oder es werden zwei Versfüße dazu vereinigt (Dipodie). Eigenthümlich ist dem Verse die Cäsur. Man versteht darunter einen Einschnitt, welchen der Vers, namentlich wenn er von größerer Ausdehnung ist, in der Mitte hat. Die Cäsur ist gewissermaßen der Höhepunkt, bis zu welchem der Gang der Rede im Verse sich erhebt, um von diesem dann in der zweiten Hälfte wellenförmig wieder herabzusinken.

5. Zwischen zwei aufeinander folgenden Versen findet eine rhythmische Pause statt, wodurch sie als selbstständige Reihen von einander gesondert werden. Deshalb muß jeder Vers mit einem ganzen Worte schließen; denn durch das Eintreten der gedachten Pause zwischen den Silben eines Wortes würde dieses letztere auf eine dem Ohre unerträgliche Weise zerrissen werden. Aus demselben Grunde dürfen am Ende des Verses auch nicht die Artikel und die Präpositionen von ihren Substantiven, die Pronomina, das Hilfszeitwort und das Bindewort „zu“ nicht von ihren Verben getrennt werden. Wenn dem letzten Metrum oder Fuße eines Verses ein oder zwei Zeittheile fehlen, so heißt der Vers catalectisch (unvollständig); ist aber der letzte Verstakt ganz vorhanden, so heißt er acatalectisch (vollständig); hat er noch eine überzählige Silbe, so nennt man ihn hypercatalectisch.

6. Die Verse bestehen entweder aus gleichförmigen, oder aus ungleichförmigen Versfüßen, und demgemäß unterscheidet man zwischen einfachen und gemischten Versarten.

a) Zu den einfachen Versarten gehören der trochäische, jambische, daktylische und anapästische Vers. Im trochäischen Verse beläuft sich die Zahl der Versfüße (— ◡) in der Regel von zwei bis fünf. Der jambische (— ◡) Vers enthält nie weniger als zwei und nie mehr als sechs Versfüße. Der daktylische (— ◡ ◡) Vers kann zwei- bis sechsfüßig sein. Die bekanntesten und gewöhnlichsten daktylischen Verse sind der Hexameter und der Pentameter. Der anapästische (◡ ◡ —) Vers endlich ist gewöhnlich zwei- bis vierfüßig. Zu bemerken ist jedoch, daß jede dieser Versarten hin und wieder eine Vertauschung des ihr eigenthümlichen Versfußes mit dem Spondäus gestattet, allerdings nach bestimmten, jeder Versart eigenthümlichen Gesetzen.

b) Zu den gemischten Versarten gehören die logaödischen, die äolischen, die äolisch-logaödischen (glykonischer, priapischer, sapphischer und phaläcischer), die alcäischen und die choriambischen Verse. Logaödische Verse nennt man jene, in welchen Daktylen und Trochäen in der Art mit einander verbunden sind, daß die daktylische Bewegung in die trochäische übergeht und mit dieser endet. In dem äolischen Verse dagegen geht umgekehrt der trochäische Rhythmus in den daktylischen über. Aeolisch-logaödische Verse nennt man jene, die von dem trochäischen Rhythmus in den daktylischen, und von diesem wieder in den trochäischen übergehen, also logaödische Verse mit äolischem Anfange sind. Im alcäischen Verse erhebt sich der jambische Rhythmus zum anapästischen, d. h. es ist der Anapäst an bestimmten Stellen in

den jambischen Rhythmus eingemischt. Zu den choriambischen gehört namentlich der asklepiadische Vers, der mit einem Trochäus beginnt, in zwei oder drei choriambischen Versfüßen sich fortsetzt, und endlich mit einem Jambus abschließt[1]).

7. Werden endlich mehrere Verse von dem gleichen oder von verschiedenem Rhythmus nach einem bestimmten Gesetze zu einem Ganzen verbunden, so entsteht die Strophe. Die Strophe kann sonach entweder aus gleichförmigen oder aus ungleichförmigen Versen bestehen. Je nach der Anzahl der Verse, aus denen sie besteht, unterscheidet man dann zwischen zweizeiliger (Distichon), dreizeiliger (Tristichon), vierzeiliger (Tetrastichon) u. s. w. Strophe. Sind die Verse, aus denen sie besteht, ungleichförmig, so nennt man sie Dicola, Tricola, Tetracola, je nachdem zwei, drei oder vier verschiedene Verse in Einer Strophe vereinigt sind.

8. Der Rhythmus ist für die poetische Darstellung von der größten Bedeutung. Wir haben schon gesagt, daß der Rhythmus den Wohlklang der poetischen Sprache fördert und erhöht, weil die gleichmäßige Fortbewegung der Versfüße und der Verse für das Ohr etwas Wohlklingendes hat. Außerdem gibt aber der Rhythmus je nach seiner besonderen Beschaffenheit der poetischen Darstellung auch ein eigenthümliches, bestimmtes Colorit. „Setzen sich z. B. die Verse aus aufsteigenden Füßen, etwa aus Jamben oder Anapästen zusammen, so spricht sich darin eine gewisse Kraft, Lebhaftigkeit und Energie des Gefühles aus; fallende Füße, wie der Trochäus und Daktylus, geben dem Verse eine mehr ruhige und gleichmäßige Färbung; ein Rhythmus, in welchem die kurzen Silben vorherrschen, ist der Ausdruck einer beweglichen, leichten, heiteren Stimmung, während das getragene Auftreten des Spondäus, und in Verbindung mit diesem auch des Trochäus dem Verse das Gepräge des Ernstes, der Trauer oder des Feierlichen und Erhabenen aufdrückt[2]).“

9. Eben deshalb ist es aber auch Aufgabe des Dichters, für die Ausführung seiner poetischen Conception gerade jenen Rhythmus auszuwählen, welcher sich hiefür am besten eignet. So fordert z. B. dem oben Gesagten zufolge der Ausdruck des Feierlichen, Ernsten und Erhabenen einen langsam einherschreitenden, sinkenden, dagegen der Ausdruck des Fröhlichen, Lebendigen, Flüchtigen einen schnell dahin eilenden, hebenden Rhythmus.

10. Zum Wohlklang der poetischen Sprache trägt aber nicht blos der Rhythmus bei, sondern auch der Reim. Auch von diesem haben wir also hier zu handeln.

4. Der Reim.

§. 99.

1. Unter Reim versteht man im Allgemeinen einen gewissen Gleichlaut. Eine Art Reim nun treffen wir schon in der altorientalischen Poesie. Es ist

---

1) Das Nähere über diese Versarten gehört in die Poetik. Vgl. Uschold's „Poetik“, S. 11 ff.

2) Jungmann, a. a. O. S. 733.

das der sog. Sinnreim, auch Parallelismus membrorum genannt, der uns namentlich in der hebräischen Poesie begegnet. Der Vers zerfällt hier in zwei Glieder, die in einem solchen Verhältnisse zu einander stehen, daß der Sinn der beiden Versglieder im Grunde der Gleiche ist, nur in verschiedener Weise ausgedrückt[1]). Doch ist dieses noch kein Reim im eigentlichen Sinne.

2. Wieder eine andere Art Reim ist die sog. Alliteration, welche wir in der altnordischen und altdeutschen Poesie treffen. Die Alliteration besteht darin, daß ein Vers durch den gleichen Anlaut der Hauptbetonungssilben zusammengehalten wird (Stabreim). Jeder Vers zerfällt da in zwei Hälften; gewöhnlich hat die erste Hälfte zwei gleiche Anlaute (Stollen); die zweite einen dritten, gleichen Anlaut (den Hauptstab). Demnach sind die Consonanten in diesen Anlauten die gleichen; die Vokale können verschieden sein[2]). Die Alliteration ist im Laufe der Zeit verloren gegangen bis auf wenige Anklänge im Volksmunde[3]).

3. Der Reim im eigentlichen Sinne aber, von dem wir hier zu sprechen haben, ist der Silbenreim, der nicht auf den Anlaut, sondern auf den Auslaut fällt. Dieser Silbenreim besteht in dem Gleichlaute der Schlußsilben zweier Verse von dem accentuirten Vokale an, also mit Ausschluß der die gedachten Silben beginnenden Consonanten, die verschieden sein können. Der Reim fordert also, daß in den gedachten Silben die nämlichen Laute, sowohl in den Vokalen, als auch in den Consonanten wiederkehren[4]). Uebrigens kann dieser Gleichlaut auch zwischen dem Mittel- und dem Endworte ein und desselben Verses stattfinden: dann reimen sich die beiden Glieder ein und desselben Verses. Ferner können durch die Verschlingung der Reime auch mehrere Verse auf einander bezogen und dadurch zu einem Ganzen vereinigt werden.

4. Je nach der Anzahl der Silben, worin der Gleichlaut stattfindet, unterscheidet man zwischen männlichen, weiblichen und gleitenden Reimen. Schließen nämlich die beiden Verse mit einer betonten Silbe, und

---

1) Z. B. „Herr, strafe mich nicht in deinem Zorne | und züchtige mich nicht in deinem Grimme!" Ps. 6, 1. — „Ihre Zungen spitzen sie zu wie die einer Schlange; | Drachengift ist unter ihren Lippen." Ps. 139, 3. — „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe vor deinem Zorne; | es ist kein Friede in meinen Gebeinen vor meiner Thorheit." Ps. 37, 4. U. s. w.

2) Wachse nicht, Wimur, nun ich waten muß
Hin zu des Joten Hause;
Wisse, wenn du wächst, wächst mir die Asenkraft
Ebenhoch dem Himmel. (Bei Lemcke.)

3) Z. B. Stock und Stein, Mann und Maus, Küche und Keller, Kind und Kegel.

4) Durch letzteres unterscheidet sich der Reim von der sog. Assonanz, welche darin besteht, daß blos die Vokale gleichlauten, nicht aber die Consonanten, z. B. Auge und Traube.

findet folglich der Gleichlaut nur in dieser Einen betonten Silbe statt, dann ist der Reim ein männlicher (—); weiblich dagegen heißt er, wenn auf die letzte betonte Silbe noch eine (kurze) Silbe folgt (— ◡). Folgen aber auf die letzte betonte noch zwei ebenfalls gleich klingende (kurze) Silben, dann hat man den gleitenden Reim (— ◡ ◡). „Da der männliche Reim mit der accentuirten Silbe schließt, so drückt er seiner Natur nach etwas Scharfes und Hartes aus; der weibliche und der gleitende Reim dagegen haben, weil die Härte der accentuirten Silbe durch die folgende Kürze oder Kürzen gemildert wird, einen sanfteren und weicheren Ton."

5. Der Reim muß folgende Eigenschaften haben: Er muß für's erste wohlklingend sein; dazu gehört Mannigfaltigkeit der Vokale und Vermeidung aller Härte in den Consonanten. Er muß ferner edel sein, weshalb verbrauchte Reime, gemeine Worte und Endungen zu vermeiden sind. Für's Dritte muß der Reim natürlich sein, d. h. es darf dem Satze oder dem Ausdrucke der Gedanken des Reimes wegen kein Zwang angethan werden. Endlich muß der Reim sprachrichtig sein, d. h. er darf nicht gegen die Gesetze der Prosodie verstoßen. Uebrigens kann der Reim nur bei den einfachen (jambischen, trochäischen, anapästischen und daktylischen) Versarten Anwendung finden. Für gemischte Versarten eignet er sich nicht.

6. Die alte, classische Poesie pflegte den Reim nicht in Anwendung zu bringen. Und fragen wir nach dem Grunde dieser Erscheinung, so können wir Jungmann beistimmen, wenn er sagt[1]: „In der griechischen und lateinischen Sprache ist die Quantität der einzelnen Siben durch die Regeln der antiken Metrik ganz genau bestimmt, und tritt in ihrer vollen Schärfe hervor; die Gesetze, nach welchen beide Sprachen ihre Säße bauen, verbinden andererseits mit der größten dialektischen Vollendung ein Maß von Elasticität und Freiheit, welches dem Dichter die Anwendung der kunstvollsten und verschiedensten Vers- und Strophenarten ungemein erleichterte. In Folge dieser Umstände konnte man den Rhythmus allein vollkommen genügend finden. Die neueren Sprachen bieten solche Vortheile nicht, und darin dürfte der Grund liegen, weshalb ihre Poesie es zweckmäßig fand, die Wirkung des rhythmischen Versbaues durch den Reim zu verstärken."

7. Uebrigens hat die Anwendung des Reimes in der Poesie verschiedene Beurtheilung gefunden. Die Einen verwerfen den Reim ganz, sie betrachten ihn als etwas Barbarisches, und wollen ihn daher in der Poesie gar nicht angewendet wissen[2]. Von Andern dagegen wird diese extreme Ansicht zurück-

1) Aesthetik, S. 736.

2) „Wir wollen zugestehen," sagt Sulzer in seiner „Theorie der schönen Künste", „daß der Reim zu der Zeit, wo die Sprachen noch in ihrer ersten Rohigkeit waren, wo es unmöglich war, kurze Säße in einer dem Ohre zusagenden Weise vorzutragen, nothwendig gewesen sei, uns aber für dieses Geständniß dadurch schadlos halten, daß wir ihn für überflüssig und gothisch (barbarisch) erklären, so bald die Sprache so weit gekommen, daß man einzelne größere oder kleinere Säße mit Wohlklang und Takt darin vortragen kann."

gewiesen und der Reim in Schutz genommen. Und mit Recht. Denn ganz gewiß ist der Reim dazu geeigenschaftet, den Wohlklang der poetischen Sprache zu erhöhen: und das ist es ja, worauf es in der Poesie vorzugsweise ankommt. Und darum ist denn auch der Reim so volksthümlich. Selbst der gemeine Mann sucht den Reim, und freut sich desselben. Nur die ungebührliche Ueberschätzung der antiken reimlosen Poesie kann dazu führen, daß man den so wohlklingenden Reim als etwas Barbarisches betrachtet.

8. So viel über die Poesie im Allgemeinen. Nun verzweigt sich aber die Poesie in mehrere verschiedene Arten. Nicht alle diese Verzweigungen der Poesie sind aber von gleicher Bedeutung und von gleichem Range. Wir müssen unterscheiden zwischen den Hauptarten der Poesie, und zwischen einigen weiteren Arten, welche zwar logisch den ersteren coordinirt sind, aber doch mehr als secundäre Nebenarten sich charakterisiren. Wir behandeln daher im Folgenden zuerst ausführlich die Hauptarten der Poesie, und gehen dann zu den bezeichneten secundären Nebenarten fort, über welche wir uns kürzer fassen können.

9. Die Hauptarten der Poesie sind die lyrische, die epische und die dramatische Poesie. Auf diese haben wir daher nun überzugehen.

II. Die Hauptarten der Poesie.

A. Die lyrische Poesie.

1. Die lyrische Poesie im Allgemeinen.

§. 100.

1. In der lyrischen Poesie kommen die Gefühle, die Gemüthsbewegungen, welche die Brust des Dichters schwellen, zum poetischen Ausdruck. Jedoch kann die Lyrik in gleicher Weise, wie die Musik, mit welcher sie parallel steht, nur unter der Bedingung auf den Charakter einer ästhetischen Kunst Anspruch machen, daß jene Gemüthsbewegungen oder Gefühle nicht rein sinnlicher Art sind, sondern vielmehr auf einen idealen Gegenstand sich beziehen, und daher auch an sich genommen nicht sinnlicher, sondern geistiger Natur sind. Demnach ist die lyrische Poesie zu definiren als der poetische Ausdruck von Gefühlen oder Gemüthsbewegungen, welche auf einen idealen Gegenstand sich beziehen, und daher auch an sich selbst geistiger Natur sind.

2. Verhält es sich aber also, dann müssen die Gefühle, welche in der lyrischen Poesie zum Ausdruck kommen, immer einen sittlichen Kern haben, und sich durch einen gewissen Adel auszeichnen; nie dürfen sie gemeiner oder niedriger Art sein, und noch weniger dürfen sie in die Niederungen der Unsittlichkeit herabsinken. Wie keine Kunst in den Dienst des Fleisches treten darf, wenn sie nicht von ihrer Idee abfallen und ihre Würde verläugnen soll, so darf solches auch die lyrische Dichtkunst nicht. Nur in dem Adel der sittlichen Reinheit und Güte liegt ihre Würde und ihre Kraft.

3. Den Namen der „lyrischen“ Poesie erhielt diese Dichtungsart bei den Griechen von der Lyra, einem musikalischen Instrumente, unter dessen Begleitung die lyrisch-poetischen Erzeugnisse abgesungen wurden. In der That ist die lyrische Poesie mit der Tonkunst auf's Engste verwandt. Beide sind Ausdruck des bewegten Gemüthes, die Tonkunst in einer rhythmisch-melodischen Aufeinanderfolge von Tönen, die Lyrik in rhythmisch gegliederter und geordneter poetischer Sprache. Deshalb verknüpft sich denn auch das lyrische Gedicht, wie wir bereits gesehen, ganz naturgemäß mit dem Gesange. Unter diesem Gesichtspunkte haben die Griechen die lyrische Poesie auch als die „melische“ bezeichnet (von Μελος = Lied).

4. Die lyrische Poesie tritt selbst wiederum in verschiedenen Formen auf. Man unterscheidet die Ode, den Hymnus, das Lied, die Elegie, die Cantate und das Epigramm, wozu dann noch einige kleineren Spielarten kommen.

2. Die verschiedenen Formen der lyrischen Poesie.

a) Die Ode und der Hymnus.

§. 101.

1. Den ersten Rang in der lyrischen Poesie nimmt die Ode ein. Die Ode ist der unmittelbare Erguß eines durch eine hohe Idee, durch eine große ideale Conception in seiner innersten Tiefe aufgeregten und in Begeisterung versetzten Gemüthes. Gegenstand der Ode sind „die Macht und Herrlichkeit Gottes, Tugend, Vaterland, Freiheit, große Thaten, überhaupt Alles, was die Erhabenheit des Menschen über die Natur, den Glanz seiner edlen Thaten und die unvetwelkliche Schöne seiner inneren Welt offenbart.“ Mit der Feierlichkeit der Ode verträgt sich nur die edelste und erhabenste Sprache, die aber freilich in keinen leeren Prunk ausarten darf.

2. Die Ode kann, wenigstens der Regel nach, nicht immer in einfachen und gleichmäßigen Versen sich fortbewegen; sie fordert vielmehr einen Rhythmus, in welchem Wechsel und Mannigfaltigkeit herrscht, gleich der Gemüthserregung des Dichters selbst, „die nicht gleichmäßig forschreitet, sondern bald im Steigen, bald im Fallen begriffen, jetzt gehaltener und gelassener, jetzt wieder glühender und aufbrausender ist.“ Darum haben schon die Alten, wie wir gesehen, eine Menge künstlich zusammengesetzter Versarten erfunden, welche sich durch ihren wechselnden Rhythmus zum Ausdrucke eines in Begeisterung aufwallenden Gemüthes eignen, und daher namentlich in der Odendichtung Anwendung finden.

3. Im Zustande hoher, begeisterter Gemüthsaufwallung ist das Gleichgewicht der Seele zerstört; die Seele ist aus ihrer Ruhe aufgeregt, in Bewegung gesetzt, und Alles, die Thätigkeit des Verstandes und der Phantasie wird von der Bewegung des Gemüthes ergriffen. Darauf beruhen drei Eigenschaften,

welche der Ode eigenthümlich sind und in dieser hervortreten: der lyrische Schwung, die lyrische Unordnung und die lyrische Kürze.

a) Die Ode gleitet nicht in ruhigem, gemessenem Flusse dahin. Die hohe Erregung des Gemüthes, welche in der Ode zum Ausdruck kommen soll, fordert auch einen erregten, gehobenen Ausdruck. Wie eine lodernde Flamme schlägt die tiefe innere Erregung des Gemüthes in der Ode hervor, und schwingt sich empor zu einem begeisterten und begeisternden Ausdruck. Die Ode zeichnet sich daher aus durch die kühnsten und großartigsten Bilder und Figuren, so wie durch Abweichung von der gewöhnlichen Construction und Wortstellung. Das ist der „lyrische Schwung".

b) Bei der Stärke der Gemüthsbewegung, welche den Odendichter beherrscht, und die in der Ode zum Ausdruck kommen soll, kann ersterer keinen logisch geregelten Gedankengang in der Ode einhalten, sondern wird oft dazu gedrängt, von einem Gedanken gleich zu einem fernerliegenden fortzugehen, also die Zwischengedanken zu überspringen, die Uebergänge von dem einen zu dem anderen Gedanken in Dunkel zu lassen. Man nennt diese unvermittelten Uebergänge „lyrische Sprünge". Die Folge davon ist, daß in der Ode scheinbar die logische Ordnung der Gedanken fehlt. Und das ist die „lyrische Unordnung"[1]).

c) In jener starken inneren Erregung endlich, welche in der Ode sich ausspricht, kann das Gemüth in die Länge nicht verharren. Wie auf jede Anspannung naturgemäß die Abspannung folgt, so wird auch das Gemüth auf einer hohen Stufe der Erregung nur kurze Zeit sich erhalten können, und dann naturgemäß wieder in den Zustand ruhigen Gleichgewichtes zurückkehren müssen. Demgemäß kann auch die Ode, in welcher jene tiefe Erregung des Gemüthes sich ausspricht, nicht lange und gedehnt sein; sie muß vielmehr in kurzem Anlaufe schnell sich abwickeln, und zwar um so schneller, je tiefer die Gemüthsbewegung ist, die darin sich ausspricht. Das ist die „lyrische Kürze".

---

1) Der Ausdruck ist freilich nicht ganz geeignet. Denn die logische Ordnung der Gedanken ist im Grunde doch vorhanden; nur tritt sie nicht hervor, weil die vermittelnden Uebergänge fehlen. „Wie aus dem dunkeln Boden," sagt Lemcke (Pop. Aesth. Aufl. 5, S. 557), „die Pflanze sich erhebt, um sich nach oben auszubreiten, so aus dem Gefühl die lyrische Dichtung, in ihm wurzelnd, aus ihm einheitlich erwachsend und genährt, ob sie dann auch noch so gestaltenfroh, voll und bunt ihre Krone entfalte, ob sie, wie der Baumwipfel im Sturm, im Sturm der Begeisterung mit ihrem reichen Kronenschmuck noch so wild durcheinander tosen mag, daß es oft schwer wird, den Zusammenhang zu gewahren. Es ist Alles organisch gewachsen und bis zum letzten Zweig und Blatt verbunden. Viele Wurzeln, reichste Krone, und doch Einheit." Und S. 559: „In der begeisterten Ekstase stürmt die Lyrik wohl wie in bacchantischer Wuth, in schönem dichterischen Wahnsinn daher. Von Stufe zu Stufe, von Gedanken zu Gedanken springt, fliegt sie, daß es schwer wird, ihr zu folgen, und der mühsam Fuß vor Fuß Nachkletternde jeden Augenblick stockt und nicht weiß, wo nun den verbindenden Pfad finden. Aber wahre Begeisterung, einig in sich, bleibt im Zusammenhang; nur die unwahre, zusammenstoppelnde, den wahren Schwung affectirende gibt Unzusammenhängendes oder lahmen Unsinn."

4. Verwandt mit der Ode ist der Hymnus. Der Hymnus ist eine Lobpreisung Gottes oder seiner Engel und Heiligen, welche aus einem von Andacht und frommer Ehrfurcht tief durchglühten Gemüthe in unmittelbarem Ergusse hervorquillt. Der Hymnus fordert den höchsten lyrischen Schwung. Er hat ganz das Colorit der Ode, wenn er auch in der Regel in ihm weniger „lyrische Unordnung“ hervortritt, als in dieser. Der Hymnus findet sich allerdings auch schon in der antiken heidnischen Poesie; aber zu seiner höchsten Ausbildung und Vollendung ist er erst in der christlichen Zeit gekommen, da er hier in den christlichen Cultus eintrat. Die christlich-religiöse, liturgische Poesie ist reich an den herrlichsten und großartigsten Hymnen.

5. Eine eigenthümliche Form des Hymnus war bei den Griechen der Dithyrambus. Es war dies ein Lobgesang auf den Bacchus, in welchem sich die höchste Begeisterung, geweckt durch den Genuß des Weines und die Bewunderung seines ersten Anbauers aussprach und die mit dem kühnsten Schwunge verbunden war. Er hatte ein regelloses, immer wechselndes Silbenmaß, und wurde an den Festen des Bacchus von Chören abgesungen. Später wurden auch andere Götter durch solche Gesänge verherrlicht[1]).

b) Das Lied.

§. 102.

1. Das Lied ist wie die Ode und der Hymnus lyrischer Natur, weil es gleichfalls unmittelbarer Erguß des Gefühles ist: Aber die Gefühle, welche in dem Liede sich aussprechen, sind leichterer und sanfterer Natur; sie regen das Gemüth nicht in seiner innersten Tiefe auf. Daher theilt das Lied mit der Ode weder den lyrischen Schwung, noch den kühnen Gebrauch ungewöhnlicher Worte und Wendungen, noch endlich die lyrische Unordnung. Die Bewegung des Gemüthes, die im Liede zum Ausdruck kommt, ist eine ruhige, gemessene, und darum fließt auch das Lied ruhig und gemessen dahin. Natürlichkeit, Einfachheit, Leichtigkeit und Annehmlichkeit sind die dem Liede eigenthümlichen Vorzüge.

---

1) Jungmann tadelt es (Aesth. S. 377 f.), daß wir in den früheren Auflagen dieses Buches den Dithyrambus neben den Hymnus eingesetzt haben, wie wir es auch hier wieder thun. Er meint, „der Chorgesang auf den heidnischen Gott des Weines werde da mit dem Lobgesang auf den Herrn Himmels und der Erde auf gleiche Linie gesetzt; beide erschienen nur als „Formen“ Einer und derselben Art, weil in beiden ein und dasselbe Princip wirksam sei.“ Das ist aber doch eine ganz unbegründete Unterstellung. Von Einem „Princip“, das in beiden, in dem Hymnus und in dem Dithyrambus wirksam wäre, ist ja hier gar keine Rede. Was sollte denn das auch heißen? Es handelt sich nur um zwei verschiedene Formen der lyrischen Poesie; der Eintheilungsgrund ist blos die Form, nicht aber der Inhalt oder der Zweck der Dichtung. Der Hymnus kann seinem Inhalte und Zwecke nach heidnisch und christlich sein; der Dithyrambus natürlicher Weise nur heidnisch. Aber das bleibt hier, wo es sich blos um die verschiedenen Formen der Lyrik handelt, außer Betracht. Man sollte doch nicht überall gleich Unchristliches wittern.

2. Das Lied ist unter allen lyrischen Dichtungsformen am meisten zum Gesange geeigenschaftet, und darum zu diesem auch bestimmt. Deshalb muß der Dichter sowohl auf die Wahl des Silbenmaßes, als auch auf den Bau der Strophe ein besonderes Augenmerk richten. Die Verse sollen einfach und ihr Metrum ein gleiches sein. Gewöhnlich wählt man kurze trochäische oder jambische Strophen, deren Anmuth durch einen schönen Reim bedeutend erhöht wird. Auch in anderweitiger Beziehung ist auf den Wohlklang der Sprache beim Liede ein besonderes Gewicht zu legen.

3. Man unterscheidet zwischen religiösen (geistlichen) und profanen Liedern. Erstere sind religiösen Inhaltes, erzwecken die Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen, und stehen mit dem Hymnus parallel; letztere dagegen bewegen sich im Bereiche rein menschlicher Gefühle. Es gehören dazu die Nationallieder, welche zur Erweckung der Vaterlandsliebe, zu einträchtiger Gesinnung guter Bürger, oder zum Andenken an merkwürdige Vorfälle in der vaterländischen Geschichte dienen sollen; die Volkslieder, welche in das Volksleben einschlagen, und in denen so zu sagen die Volksseele sich zur Offenbarung bringt; die Kriegslieder, welche zur Ausdauer und zur Tapferkeit im Kampfe entflammen sollen; die Minnelieder, in welchen zärtliche Liebe zum Ausdruck kommt; u. s. w.

c) Elegie, Cantate und Epigramm.

§. 103.

1. Die Elegie ist eine lyrische Dichtung, in welcher Freude und Trauer zugleich zum Ausdruck kommen, und zwar in der Weise, daß beide Gefühle in einander überfließen und sich in süße Wehmuth auflösen. Der Schmerz der Gegenwart wird durch die Vorstellung der Vergangenheit oder Zukunft besiegt; in Folge dessen entsteht in dem Dichter jenes schwärmerische Entzücken, welches wir Wehmuth nennen, und dieses ist es, welches in der Elegie sich ausspricht. Doch bringt der elegische Dichter diese seine wehmüthige Empfindung nicht unmittelbar und an sich zum Ausdruck, sondern er spricht nur seine Betrachtungen über selbe aus; diese erscheint somit für ihn als Gegenstand der Anschauung, und die ganze Darstellung nähert sich der epischen.

2. „Vortrag und Ausdruck sind bei der Elegie, wie beim Liede einfach. Die Elegie verschmäht alle künstlichen und kühnen Figuren. Sie verlangt in Bildern und Schilderungen einen gemilderten Anstrich, und sucht nur durch die sanfte Sprache des Herzens zu rühren. Für sie passen auch nur solche Verse, welche einen ernsten und langsamen Gang haben. Die Alten gebrauchten das Distichon (Hexameter und Pentameter), welches sich vorzüglich dafür eignet. Die Neueren gebrauchen auch längere jambische oder trochäische Verse mit weiblichen und männlichen Reimen. Besonders eignen sich für die Elegie die trochäischen Verse wegen ihres schwermüthigen und sanften Ganges[1]."

---

1) Eine Unterart der Elegie ist die Heroide, eine in Briefform gekleidete Dichtung, welche die Gefühle und Leiden einer abwesenden Person schildert. Der Name

3. Die Cantate ist „eine für Gesang und musikalische Begleitung bestimmte poetische Composition, welche Betrachtungen und Gefühle über einen Gegenstand in verschiedenen abwechselnden Sätzen, die der musikalischen Darstellung angemessen sind, zum Ausdruck bringt.“ Die Cantate unterscheidet sich daher von anderen lyrischen Dichtungen dadurch, daß sie Gesang und musikalische Begleitung durchaus nothwendig hat, und daher für diese sowohl in der Anlage, als auch in der Durchführung der einzelnen Theile berechnet ist. Sie ist entweder profane oder „geistliche“ Cantate, je nachdem sie ihren Stoff entweder aus dem weltlichen, oder aus dem religiösen Gebiete entnimmt. Die „geistliche“ Cantate heißt auch Oratorium.

4. Die wesentlichen Bestandtheile der Cantate sind das Recitativ, die Arie und der Chor.

a) Das Recitativ bezieht sich unmittelbar auf den Gegenstand der Cantate, führt somit diesen den Zuhörern gewissermaßen vor Augen, und hat den Zweck, den eigentlichen Ausdruck des Gefühles erst vorzubereiten. Das Recitativ entfernt sich mehr oder weniger von dem Charakter der streng lyrischen Poesie, und nähert sich bald der Beschreibung, bald der epischen Darstellung.

b) In der Arie drängen sich dann die durch das Recitativ erregten Gefühle in eine einzige Gemüthsbewegung zusammen und suchen ihren poetisch-tonischen Ausdruck zu gewinnen. Doch muß diese Gemüthsbewegung bei aller Stärke immer von der Art sein, daß sie ein längeres Verweilen der singenden Personen sowie der Zuhörer bei ihr verträgt.

c) Der Chor endlich tritt dann ein, wenn alle Personen, welche in das Ganze eingreifen, von dem feurigen Strome der Begeisterung unwillkürlich fortgerissen werden. Er ist der Repräsentant der inneren Stimmung einer ganzen Versammlung. Er tritt nicht blos am Schlusse der Cantate auf, sondern kann auch an anderen bedeutungsvollen Stellen der letzteren zur Anwendung kommen.

5. Das Epigramm endlich ist eine kurze aber sinnreiche poetische Reflexion über einen irgendwie merkwürdigen Gegenstand, welcher den Dichter in eine gewisse Gemüthsstimmung versetzt hat. Aus dieser Gemüthsstimmung erwächst eben jene Reflexion, und in so fern ist das Epigramm lyrischen Charakters. Das Epigramm muß somit stets eine Pointe haben, d. h. der Gedanke, der in ihm zum Ausdruck kommt, muß treffend, geistvoll und sinnreich sein und den Gegenstand in einem seltenen und interessanten Lichte zeigen. Der Ausdruck aber muß einfach, kurz, deutlich und bestimmt sein. Das Epigramm gleicht einem Gemälde, das nur mit wenigen Pinselstrichen aufgetragen, aber ausdrucksvoll und überraschend ist.

6. Außer den bisher aufgeführten Formen der lyrischen Poesie gibt es noch einige andere, welche jedoch von geringerer Bedeutung sind und meistens

---

entstand zufällig von dem Gebrauche, den Ovid davon machte, indem er die meisten seiner elegischen Episteln als von Gattinnen von Heroen (Heroinen) geschrieben hinstellte.

nur durch eine bestimmte **metrische Form** sich charakterisiren und von einander unterscheiden. Dazu gehören:

a) Die **Canzone**. Diese ist die Ode der Italiener, und wurde namentlich von Petrarka ausgebildet. Doch erhebt sie sich nicht zu dem lyrischen Schwunge der eigentlichen Ode, sondern schwebt gewissermaßen in der Mitte zwischen Ode und Lied.

b) Das **Madrigal**. Dieses ist eine romanische Liederform, provençalischen Ursprunges. Ursprünglich war es auf fünf bis eilf drei- bis vierfüßige jambische Verse beschränkt; später ging man davon ab. Jetzt heißt Madrigal jedes kleine Lied, das den Charakter der Idylle trägt.

c) Das **Rondeau**. Es ist französischen Ursprungs und charakterisirt sich durch einen eigenthümlichen metrischen Mechanismus, der darin besteht, daß in jeder der drei bis vier Strophen, aus denen es sich zusammensetzt, nur zwei Reime vorkommen, und der erste Vers einer jeden Strophe nach dem dritten, die beiden ersten aber am Schluß als sog. „Refrain" wiederholt werden.

d) Das **Triolett**. Dieses besteht aus acht vierfüßigen jambischen Versen, worin nur zwei Reime vorkommen, welche in der Art mit einander abwechseln, das nach dem dritten Verse der erste, nach dem sechsten aber die beiden ersten wiederkehren.

e) Das **Sonett**. Es besteht aus vierzehn gleich langen Versen, von denen die acht ersten in zwei vierzeilige Strophen, die sechs letzten dagegen in zwei dreizeilige abgetheilt werden. In den vierzeiligen Strophen dürfen nur zwei Reime vorkommen, so daß also jeder viermal wiederkehrt, und vier männliche Endreime mit vier weiblichen abwechseln. In den dreizeiligen Strophen schließen dagegen drei Zeilen mit männlichen und drei mit weiblichen Reimen ab. Gewöhnlich läßt man hier die je drei Reime sich mit einander verschlingen.

f) Die **Stanze** oder Ottava Rima. Diese ist ein aus acht fünffüßigen Jamben bestehendes Gedicht, worin zwei Reime dreimal mit einander wechseln, und dann mit zwei gepaarten schließen.

g) Die **Ghasele**. Das ist eine kurze Ode, worin Ein Reim, der sich auf mehr als drei Silben erstreckt, durch das ganze Gedicht hindurchgeführt wird.

h) Die **Terzine**. Das ist die kleinste aller künstlichen Reimformen, und besteht aus drei fünffüßigen jambischen Versen [1]).

B. Die epische Poesie.

1. Die epische Poesie im Allgemeinen.

§. 104.

1. Wenn die lyrische Poesie Gefühle oder Gemüthsbewegungen poetisch zum Ausdruck bringt, so bilden den Gegenstand der **epischen** Poesie objective **Ereignisse** oder **Begebenheiten**, welche in der Sphäre menschheitlichen Lebens sich abwickeln. Diese werden von dem epischen Dichter in **erzählender** Form uns vor Augen geführt, und zwar nicht etwa zu dem Zwecke, um dadurch eine höhere Wahrheit zu sinnbilden, sondern so, daß sie für sich selbst ihren Werth und ihre Bedeutung haben.

2. Jene Begebenheiten aber, welche den Gegenstand der epischen Poesie bilden, müssen von der Art sein, daß in denselben ein höherer **Gedanke**,

1) Vgl. dazu Uschold, Lehrbuch der Poetik, S. 47 ff.

eine höhere Idee sich offenbart, oder vielmehr die epische Poesie muß sie in solcher Weise auffassen und uns vor Augen führen, daß in denselben ein höherer Gedanke sich offenbart. Nicht die materielle Thatsache für sich allein ist es, um welche es in der epischen Poesie sich handelt, sondern die Idee, der Gedanke, welcher in der Thatsache zur Erscheinung tritt. Denn wie in jeder anderen Kunst, so muß es auch in der epischen Poesie stets etwas Ideales sein, das in schöner Form vor unsere Anschauung gestellt wird.

3. Demnach wird die epische Poesie, in ihrer Allgemeinheit genommen, in folgender Weise zu definiren sein: Die epische Poesie ist die poetische Darstellung einer Begebenheit aus dem Kreise menschheitlichen Lebens, worin ein höherer Gedanke sich offenbart, und zwar so, daß diese Darstellung in erzählender Form auftritt.

4. Es lassen sich aber wiederum verschiedene Formen der epischen Poesie ausscheiden. Die Hauptformen derselben sind das Epos, der Roman und die Novelle, und endlich die Romanze, Legende und poetische Erzählung. Diese Hauptformen der epischen Poesie haben wir im Folgenden näher in's Auge zu fassen.

2. Die besonderen Formen der epischen Poesie.

a) Das Epos.

Wir haben, wenn es sich um das Epos handelt, wiederum auszuscheiden das heroische Epos — das Epos im engeren und vollen Sinne dieses Wortes — und dann das romantische und das komische Epos.

α) Das heroische Epos.

(Das Epos im engeren Sinne.)

αα) Allgemeine Gesichtspunkte.

§. 105.

1. Den Gegenstand des heroischen Epos bildet eine Begebenheit aus der Geschichte oder aus der Sage, welche einen großartigen Charakter hat, und von mächtigem Einflusse auf die Geschicke eines Volkes oder der Menschheit überhaupt war. Diese Begebenheit hat aber der epische Dichter nicht einfach zu erzählen, sondern er hat sie in ihrer Idee zu erfassen und darzustellen. In ihrer Idee ist sie aber nicht ein auf dem bloßen Zufalle beruhendes Ereigniß, sondern sie ist vielmehr das Product eines doppelten Faktors, nämlich der höheren göttlichen Leitung und der im Gange der Begebenheit sich entfaltenden menschlichen Kraft. Von diesem Gesichtspunkte aus also hat der epische Dichter an die Begebenheit heranzutreten und sie in der Dichtung darzustellen.

2. Demnach ist das heroische Epos zu definiren als die poetisch erzählende Darstellung einer großartigen Begebenheit aus der Sage oder aus der Geschichte, in so fern diese aufgefaßt wird als das gemeinsame Product der höheren göttlichen Leitung und einer unter dieser Leitung sich entfaltenden hohen

menschlichen Kraft. In universeller Auffassung stellt das heroische Epos eigentlich die Idee der Weltgeschichte im Bilde einer einzelnen großen Begebenheit dar; oder vielmehr in der Art und Weise, wie das heroische Epos die Begebenheit, welche ihren Inhalt bildet, darstellt, spiegelt sich die Idee der Weltgeschichte ab, da letztere in ihrer vollen Totalität eben durch jene zwei Faktoren, durch die göttliche Leitung und durch die Entfaltung hoher menschlicher Kraft unter jener göttlichen Leitung in Fluß gesetzt wird.

3. Der Stoff des heroischen Epos kann, wie gesagt, sowohl aus der Geschichte, als auch aus der Volkssage entnommen werden. Am geeignetsten allerdings sind für die epische Darstellung Ereignisse, die im Bereiche der Volkssage liegen. „Die Volkssage eröffnet nämlich dem Genie des Dichters nicht blos einen freien Spielraum, sondern sie bietet ihm auch einen Stoff dar, welcher der epischen Behandlung schon von vorneherein angemessen ist. Denn da die Volkssage aus dem grauen Alterthum herstammt, wo Alles noch von einem magischen Dunkel umhüllt ist, so ist die aus ihr entnommene Begebenheit gleichsam schon in einem epischen Geiste vorgebildet und bearbeitet, und kann daher um so leichter poetisch gestaltet werden.“ Doch eignen sich auch geschichtliche Ereignisse für die epische Darstellung, und können daher für die Epik gleichfalls verwerthet werden. Immer aber muß die epische Begebenheit von großer Bedeutung sein; unwichtige Ereignisse eignen sich nicht für das heroische Epos.

ββ) Das heroische Epos nach seinem Inhalte.

Epische Helden. Das „Wunderbare“ im Epos. Einheit der epischen Geschichte.

§. 106.

1. Die epische Geschichte muß vor Allem große Charaktere — Helden — aufweisen. Denn in das Rad großer Weltbegebenheiten können nur große Männer eingreifen. Außerordentliche Handlungen fordern außerordentliche Menschen; kleine, schwächliche Charaktere sind nicht dazu geeigenschaftet, große Ereignisse in Fluß zu setzen. Wenn in der epischen Geschichte hohe menschliche Kraft sich entfalten soll, so ist dies nur unter der Bedingung möglich, daß kräftige, hochsinnige Charaktere auftreten und das Räderwerk der epischen Begebenheit in Gang setzen. Ja gerade dieses Auftreten hoher Charaktere, großer Helden ist das Hauptsächlichste im Epos; „die Geschichte, die „Fabel“ soll gleichsam nur das Gewebe sein, in welches der Dichter die großen Charaktere einflicht.“

2. Wie ferner in jeder Geschichte Haupt- und Nebenpersonen vorkommen, so muß auch in der epischen Geschichte aus der Mitte der epischen Helden ein Hauptheld hervorragen, welcher die übrigen an Kraft und Hoheit sämmtlich überragt. Dieser epische „Held“ κατ' ἐξοχην muß dann den Mittelpunkt des Ganzen, den Einheitspunkt der verschiedenen Gruppen bilden; er ist es, von welchem in letzter Instanz das ganze epische Ereigniß getragen und in Fluß

gesetzt werden, um den sich Alles bewegen, von dem für alle besonderen Momente der epischen Begebenheit der letzte und höchste Impuls ausgehen muß. So ist in der Ilias der Hauptheld Achilles. „Mit Agamemnon entzweit, zieht er sich vom griechischen Heere zurück, und damit zieht das Unglück in die Reihen des letzteren ein. Es steht beinahe auf dem Punkte, die Belagerung Troja's aufgeben zu müssen. Er kehrt zurück, und an seiner Seite das Glück der Griechen. Hektor fällt, und mit ihm die stärkste Vormauer Troja's.“

3. Da aber in der epischen Geschichte nicht blos die menschliche Kraft sich offenbaren, sondern auf die höhere göttliche Leitung sich kundgeben soll, so muß, um diese höhere göttliche Leitung anschaulich zu machen, die ganze epische Begebenheit in der Verkettung der Umstände, wodurch sie in Gang gesetzt und erhalten wird, als „wunderbar“ erscheinen. Die ganze Begebenheit muß sich uns nämlich so darstellen, daß es uns durchaus unmöglich ist, sie aus dem bloßen Wechselspiele, aus der Action und Reaction rein menschlicher Kräfte zu erklären, daß wir vielmehr den ganzen Fortgang und die ganze Abwickelung derselben nur aus dem Eingreifen einer höheren, göttlichen Leitung zu begreifen vermögen. Darin besteht das „Wunderbare“ in der epischen Geschichte, und dieses „Wunderbare bildet, wie gesagt, ein wesentliches Element der epischen Dichtung.

4. Um nun aber dieses „Wunderbare“ in der epischen Begebenheit zu versinnlichen, wurden von den antiken epischen Dichtern die Götter als mithandelnd in selbe hereingezogen. Die Götter treten hier persönlich auf den Schauplatz des Ereignisses, und wirken durch Rath, Befehl und Hilfe mit, um selbes in Gang zu setzen. In der christlichen Zeit wurden an die Stelle der Götter nicht selten überirdische Gestalten, Engel, Geister, Feen oder allegorische Personen gesetzt. Man bezeichnet dieses Auftreten der Götter oder überirdischer Mächte in der epischen Geschichte, freilich sehr ungeeignet, als die „Maschinerie“ des Epos. Dabei hängt dann die Wahl der „Maschinerie“ von der Beschaffenheit des Stoffes ab, und der Ort, wo sie anzubringen ist, von dem Gange der Handlung.

5. Es ist nun allerdings nicht zu leugnen, daß das „Wunderbare“ in der epischen Geschichte durch solche „Maschinerie“ versinnlicht werden könne. Wesentlich aber dürfte diese „Maschinerie“ dem Epos doch nicht sein. Das „Wunderbare“ kann auch ohne sie zum Ausdruck gebracht werden. Und zwar geschieht solches dadurch, daß in der epischen Geschichte eine Reihe von Ereignissen sich abwickelt, welche von aller menschlichen Klugheit und Einsicht durchaus unabhängig sind, ja über den Kreis aller menschlichen Berechnung hinaus liegen. Dadurch, daß der epische Held zwar als Mittelpunkt der epischen Geschichte dasteht, aber die ganze Verkettung der Ereignisse nicht von seiner eigenen Berechnung abhängig sich erweist, sondern vielmehr unter seiner Hand Alles so sich gestaltet, wie es keine menschliche Klugheit berechnen, keine menschliche Einsicht vorhersehen konnte, tritt das „Wunderbare“ der göttlichen Leitung schon an sich in vollem Glanze hervor, und erscheint der Held auch ohne

„Maschinerie" als Diener und Werkzeug einer höheren Macht, welche durch ihn und unter seiner Mitwirkung ihre hohen Pläne durchführt.

6. Die Bestrebungen des Helden der epischen Geschichte dürfen mit den göttlichen Rathschlüssen, die im Gange des Ereignisses zur Offenbarung kommen, nicht in Conflikt treten. Der Held wirkt zwar selbstständig, und führt durch Anspannung aller seiner Kräfte unter Kampf und Mühe das Ereigniß seinem Ziele entgegen; aber er führt dabei doch immer, wissentlich oder unwissentlich, die göttlichen Rathschlüsse aus, und befindet sich nie in Conflikt mit diesen. „Die Fügungen der ewigen, den Lauf der Weltbegebenheiten lenkenden Vorsehung begegnen freundschaftlich den Absichten und Plänen des epischen Helden und kommen ihm vorzüglich in dem zu Hilfe, was er aus eigener Kraft auszuführen nicht im Stande ist, und was also in Beziehung auf seine Individualität nothwendig mißlingen müßte."

7. Eben deshalb muß denn aber auch das Epos stets mit dem Siege des Helden enden. Da mit seinen Absichten und Plänen die göttliche Leitung im Einverständnisse ist, so kann der epische Held nicht unglücklich sein, nicht unterliegen; das Epos feiert das Glück und den Sieg des Helden. Allerdings erwächst das Glück und der Sieg des epischen Helden aus dem Unglücke und der Niederlage Anderer; aber gerade das ist im Plane der göttlichen Leitung gelegen. Die Bestrebungen des epischen Helden sind also stets mit Erfolg gekrönt, und „sollten seine Pläne wegen Mangel menschlicher Kraft mißlingen, so leistet ihm das Glück Beistand durch eine Folge von Ereignissen, welche außer aller menschlichen Berechnung liegen, und führt ihn unter seiner Aegide zum vorgesteckten Ziel, zum Siege."

8. Die epische Geschichte oder Begebenheit muß ferner eine einheitliche sein. So wie im Epos nur Ein Hauptheld auftritt, so darf ersteres auch nur Eine Hauptbegebenheit darstellen, die nicht die ganze Lebensgeschichte des Helden umfaßt, sondern nur Einen Hauptmoment aus der letzteren hervorhebt, welcher ein aus mehreren Theilen bestehendes Ganzes bildet. Jene Hauptbegebenheit muß aber reich sein an großen und pathetischen Momente. Die Zeit, in welcher das Ganze sich abwickelt, darf, eben weil das Epos nur Einen Hauptmoment im Leben des Helden hervorhebt, nur einige Monate, oder auch nur einige Tage umfassen. Die Einheit des Ortes ist nicht strenge gefordert; doch muß der Uebergang von einem Orte zum anderen gehörig vermittelt und motivirt sein.

9. Der Dichter kann jedoch mitunter auch den Schauplatz des Hauptereignisses verlassen und nach verschiedenen Richtungen hin Streifzüge machen. Dadurch entstehen die sog. Episoden, in welchen Nebenereignisse, die nicht Theile des Hauptereignisses sind, erzählt werden. Doch muß die Episode mit der Haupthandlung in enger Beziehung stehen, sich natürlich aus ihr entwickeln und sich wieder in selbe verschlingen; sie muß ihre Veranlassung sowohl als auch ihren Zweck in der Haupthandlung haben, und so, wenn auch keinen wesentlichen, so doch wenigstens, einen integrirenden Theil der letzteren bilden. Nie darf ihr daher der Dichter ein selbstständiges, von der Haupthandlung

unabhängiges Interesse zutheilen, weil dadurch die Einheit und der Eindruck des Ganzen zerstört würde[1]).

10. „Und Alles, was zum Ganzen der epischen Geschichte gehört, muß im Epos vorkommen, wichtige wie unwichtige, bedeutende wie unbedeutende Begebenheiten. So finden bei Homer neben den größten Heldenthaten häusliche Angelegenheiten, unbedeutende Ereignisse und Scenen statt. Und keinen dieser Gegenstände darf der Dichter mit Vorliebe vor dem anderen behandeln, er darf nicht bei dem einen vorübereilen, um bei dem anderen desto länger zu verweilen, sondern bei Allem muß er mit ungetheilter Seele verweilen, bei dem Höchsten wie bei dem Niedrigsten, bei dem Größten wie bei dem Kleinsten."

γγ) Die heroisch-epische Darstellung.

§. 107.

1. Die heroisch-epische Darstellung muß vor Allem rein objectiv gehalten sein. Der Dichter muß vollständig zurücktreten, und nur die Begebenheit selbst vor unseren Augen sich abwickeln lassen. Er muß, wie ein höheres Wesen, ohne Leidenschaft über seinem Werke stehen und darf nirgends durch subjective Reflexionen oder durch Ergießung seiner persönlichen Gefühle die objective Anschauung des Ganzen stören. „Nie darf das Gemüth von dem höheren Gegenstande abgezogen und auf die Subjectivität des Dichters geleitet werden; nie darf das Epische einen lyrischen Charakter annehmen." Die Subjectivität des Dichters muß vollständig verstummen. Nur das Werk, die Handlung muß sichtbar, die Person des Dichters aber unsichtbar sein.

2. Der epische Dichter muß ferner die epische Geschichte allerdings als etwas Vergangenes behandeln; aber er muß sie uns doch möglichst anschaulich vergegenwärtigen, so daß wir sie gleichsam vor unseren Augen sich abwickeln

---

1) Aristoteles sagt, es dürfe das Epos nicht den gewöhnlichen Geschichtserzählungen gleichen, „in welchen man genöthigt ist, die Darstellung nicht einer einzigen Handlung, sondern eines einzigen Zeitabschnittes und derjenigen Begebenheiten vorzutragen, welche in demselben mit einer oder mehreren Personen sich ereignet haben und von denen jede mit den anderen in einer zufälligen Verbindung steht. Denn so wie um dieselbe Zeit die Seeschlacht bei Salamis und die Schlacht gegen die Carthager in Sicilien vorfielen, die durchaus keinen gemeinsamen Zweck hatten, so ereignet sich oft in zusammenhängender Zeitfolge eine Begebenheit mit einer anderen, ohne daß aus beiden ein einziger Zweck sich errathen läßt. Dennoch aber begehen fast die meisten Dichter diesen Fehler. Deswegen dürfte wohl auch hierin Homeros vor den übrigen als ein göttlicher Dichter erscheinen, daß er nicht einmal den ganzen Krieg, der doch auch Anfang und Ende hatte, in seinem Gedichte darzustellen unternimmt, — denn es würde allzu lang geworden und nicht leicht zu überschauen gewesen sein — noch auch einen dem Umfange nach nur mäßig großen, aber durch die Mannigfaltigkeit der Ereignisse verwickelten andern. So aber hat er nur einen Theil davon herausgenommen und viele der übrigen zu Episoden verwendet, mit welchen er seine Dichtung durchwebt. Die anderen Dichter dagegen wählen sich zum Gegenstande eine Person, eine Zeit, und eine vieltheilige Handlung, wie der Dichter der Cypria oder der kleinen Iliade." De art. poet. n. 23.

sehen. Daher darf er denn auch die epische Geschichte nicht in einem äußerlichen, blos zeitlichen Nacheinander einer ab ovo beginnenden chronologischen Ordnung behandeln, sondern er muß uns vielmehr mitten in die Begebenheit hineinversetzen, und von dieser Mitte aus dann die ganze Begebenheit in lebendiger, anschaulicher Darstellung auseinanderbreiten. „Die Erzählung der Begebenheit muß gerade von dem Punkte aus beginnen, der den vortheilhaftesten Ueberblick über selbe rückwärts zu ihrem Anfang und den erregenden Beweggründen, vorwärts aber in die ganze unabsehbare Reihe ihrer Folgen gewährt[1]).

3. In der Darstellung muß der Knoten allmählig geschürzt, und dann gelöst werden. Der Knoten wird aber geschürzt dadurch, daß dem Helden Hindernisse und Gefahren sich entgegenstellen und damit das Wechselspiel der in die Begebenheit eingreifenden Kräfte immer verwickelter sich gestaltet. Gelöst wird dagegen der Knoten dadurch, daß die obwaltenden Hindernisse und Gefahren überwunden werden; denn in gleichem Fortgange, als solches geschieht, wird auch der aus der Verwickelung herausleitende Faden sichtbar, und eilt das Ganze einer befriedigenden Lösung entgegen. Die ganze Verschlingung und Lösung des Knotens muß sich aber ganz wie von selbst machen; es darf nicht blos nichts Unnatürliches, nichts Gezwungenes darin zum Vorschein treten, sondern es dürfen auch die Fugen, die Formen der Verschlingung nicht sichtbar sein, d. h. die Handlungen müssen zwar motivirt sein, aber die Motive dürfen nicht vorgewiesen werden. Es ist die Ueberraschung, die gefällt.

4. Die Darstellung muß endlich anschaulich und lebendig, durch malerische Beiwörter und Gleichnisse gehoben, dabei aber doch ruhig und gehalten sein. Der Ausdruck der Leidenschaft paßt nicht für den erzählenden Ton des Epos. Zwar geht der erzählende Ton nicht selten in den dramatischen über, indem Dialoge zwischen den epischen Helden vorgeführt werden. Aber dieser epische Dialog muß von dem dramatischen ganz verschieden sein. „Wenn dieser leidenschaftlich ist, rasch fortschreitend und abgebrochen, so muß dagegen jener ruhig, gehalten und besonnen sich fortbewegen; denn Alles, auch der Dialog, muß das epische Colorit tragen.“ Ebenso muß die Sprache höchst einfach und natürlich, ohne Pracht und rhetorische Ausschmückung sein, so wie auch das Versmaß einen ruhigen, gemessenen und männlichen Schritt einhalten muß, weshalb sich für das Epos vorzugsweise der Hexameter eignet. Des großen Umfangs wegen theilt man das Epos gewöhnlich in mehrere Abschnitte, bei den Griechen Rhapsodien, bei den Neueren „Gesänge“ geheißen[2]).

---

1) Der Eingang des Epos wird nach dem Vorgange der griechischen Epopäen gewöhnlich in der Art formulirt, daß der Dichter die epische Begebenheit, die er erzählen will, in kurzen Worten, gleichsam nur mit ein paar Federstrichen anzeigt, und dann ein Gebet einschaltet, in welchem er den Himmel um Segen und Hilfe für sein Unternehmen anruft.

2) Vgl. Nüßlein, Lehrb. der Aesth. S. 271 ff.

β) Das romantische und komische Epos.

§. 108.

1. Das Charakterische des romantischen Epos besteht darin, daß in ihm eine abenteuerliche Begebenheit aus dem Ritterleben des Mittelalters zur episch-poetischen Behandlung kommt. Tiefe Religiosität, unerschütterlicher Heldenmuth, tiefwurzelnder Sinn für Ehre, schwärmerische Verehrung des Frauengeschlechtes, begeistertes Gefühl für Wohlthätigkeit gegen Verlassene und Unglückliche und ein unbesiegbarer Hang nach Abenteuern zeichnete den Ritterstand des Mittelalters aus. Und dieser ritterliche Geist ist es denn auch, welcher in dem romantischen Epos zu Tage tritt und gefeiert wird. Darum sind es kriegischer Enthusiasmus, Tapferkeit, Religion, Minne und Hang zu Abenteuern, welche die Helden des romantischen Epos kennzeichnen. Das „Wunderbare" aber wird gewöhnlich versinnlicht durch das Eingreifen gewisser übernatürlicher Mächte, welche die Volksphantasie des Mittelalters schuf, um auf sie ungewöhnliche und außerordentliche Vorfälle als auf ihre Urheber zurückzuführen, durch „Geister", Riesen, Zauberer, Feen, Gnomen u. dgl. Doch ist diese „Maschinerie" auch hier nicht wesentlich.

2. Was die Darstellungsweise im romantischen Epos betrifft, so sind in dieser Beziehung nicht die strengen Gesetze des heroischen Epos maßgebend. „Ueberall kommt die Person des Dichters zum Vorschein, nicht nur dadurch, daß er die Begebenheit mit Reflexionen begleitet, sondern auch durch die Anordnung des Ganzen. Die Begebenheiten folgen im romantischen Epos nach der bloßen Willkür des Dichters auf einander; Alles ist hier auf das Zauberhafteste in einander verschlungen. Es herrscht eine künstlich angelegte Verwirrung, ein ewiger Wechsel von Ernst und Munterkeit, von Würde und Scherz, von Feierlichkeit und Laune. Das romantische Epos gleicht einem Labyrinthe, worin man durch die Willkür und Laune des Dichters herumgeführt wird." Das Versmaß dieses Epos ist die Stanze. „Da diese keine Mannigfaltigkeit in den einzelnen Füßen zuläßt, so vermag sie zwar nicht den Gegenständen so sich anzuschmiegen, wie der Hexameter; doch fehlt es ihr nicht an epischer Ruhe und Besonnenheit, und durch die seltsame und mannigfaltige Verschlingung ihrer Reime wird sie zum Sinnbild der zauberhaften Verkettung dieses Epos."

3. Das komische Epos ist die poetische Darstellung einer an sich unwichtigen und lächerlichen Begebenheit in einem ernsthaften, oder einer wichtigen und ernsten in einem lächerlichen Tone. Der Charakter des komischen Epos ist somit entweder Umkehrung des Scherzes in Ernst, (Parodie), oder Umkehrung des Ernstes in Scherz (Travestie). Ist nämlich die Begebenheit an sich unbedeutend und lächerlich, dann geht das Streben des Dichters dahin, durch einen ernsten und feierlichen Vortrag einen schroffen Gegensatz zwischen Inhalt und Form herzustellen; ist dagegen die Begebenheit an sich bedeutend, dann sucht sie der Dichter in's Kleine zu ziehen und dadurch lächerlich zu machen. Der Held verfolgt in dieser Dichtungsart immer nur seine eigenen Launen, während er

Großes durchzuführen oder höheren Mächten zu gehorchen scheint. Die tiefere Bedeutung des komischen Epos aber liegt darin, daß dadurch die Nichtigkeit erzwungener und affectirter menschlicher Größe aufgezeigt und die unnatürliche Ueberhebung im sittlichen Interesse mit der Geißel des Spottes gestraft wird.

b) Der Roman und die Novelle.

§. 109.

1. Der **Roman** kommt mit dem Epos darin überein, daß er gleichfalls eine Begebenheit aus dem Kreise des Menschenlebens in erzählender Form vor Augen führt, und daß in der Darstellung eine Schürzung und Lösung des Knotens zu Tage treten muß. Aber die gedachte Begebenheit ist nicht aus der Volkssage entnommen, sondern schlägt bereits in das **Culturleben** ein. Und während die Begebenheit im Epos nie eine völlig erdichtete sein darf, kann dagegen der Romandichter die Begebenheit, die er erzählt, entweder aus der Geschichte entnehmen, oder völlig erdichten. Letzteres findet sogar zumeist statt. Die Begebenheit kann ferner zwar gleichfalls eine weitergreifende Bedeutung haben; gewöhnlich aber beschränkt sie sich auf einen engeren Kreis, auf den Kreis des privaten Lebens. Aber eine höhere sittliche Idee muß auch in ihr sich offenbaren, weil nur unter dieser Bedingung der Roman etwas Ideales zum Inhalte, und somit einen ästhetischen Werth hat.

2. Die **Personen**, welche im Roman auftreten, dürfen nicht als gewöhnliche, hausbackene Menschen sich geben, sie müssen vielmehr stets in einem gewissen Grade idealisirt werden. Die Hauptperson soll im Vordergrunde der Darstellung stehen, und muß nach ihrem Charakter und nach allen Verhältnissen, in welchen sie zu den anderen Personen steht, sorgfältig gezeichnet werden. Kaum minder genau sind auch die übrigen Charaktere zu zeichnen; denn anziehende Charaktergemälde gehören mit zu den vorzüglichsten Schönheiten dieser Dichtungsart. Zu diesem Zwecke muß der Dichter die Kunst besitzen, die geheimsten Falten des menschlichen Herzens zu durchblicken, und namentlich auch die Zeit und die Zeitverhältnisse kennen, in welche die zu erzählende Begebenheit fällt. Alle einzelnen Momente der Begebenheit müssen endlich aus der innersten Eigenthümlichkeit der handelnden Personen sich erklären. Von Episoden kann der Dichter freien Gebrauch machen. Er kann auch solche einflechten, die in weniger engem Zusammenhange mit der Haupthandlung stehen. Auch ist er an kein beschränkendes Gesetz der Einheit der Zeit und des Ortes gebunden.

3. „Der Roman beginnt mit einem einfachen Vorfalle. Würde uns an der Schwelle des Romans gleich eine starke Leidenschaft empfangen, wir würden bestürzt zurücktreten. Aber wie die stille Quelle, nachdem sie einmal dem Schoße der Erde entsprungen, immer tiefer gräbt, ein breiteres Bett gewinnt, und endlich in einen wasserreichen Strom sich ausbreitet, so im Romane. Der einfache Vorfall nämlich, mit welchem der Roman beginnt, ist höchst fruchtbar in seinen Folgen. Begebenheiten folgen auf Begebenheiten,

und die vorhergehenden tragen jedesmal den Samen der nachfolgenden in sich: weshalb in dem Romane Alles, gleich den Gliedern einer Kette, in einander greift und in nothwendiger Verbindung erscheint."

4. Wie im Epos, so spricht auch im Roman jedesmal nur die Begebenheit zu uns, nicht die Subjectivität des Dichters, weshalb dem Roman keine Form angemessener ist, als die erzählende. Doch schließt er die dialogische und die Briefform nicht aus. Die Sprache darf dem Inhalte und Charakter des Romanes gemäß nicht den Schwung haben, wie die höheren Dichtungsarten, sondern muß sich mehr der Sprache des Lebens anschließen. Der Roman bindet sich daher an kein Metrum, sondern fließt in ungebundener Rede dahin. Doch muß diese über die gewöhnliche Prosa durch Lebendigkeit und Blüthe des Ausdruckes, durch schönen Periodenbau und durch Wohlklang sich erheben.

5. Die Novelle hat Alles mit dem Roman gemein, und unterscheidet sich von diesem blos durch den geringeren Umfang der Begebenheit, welche erzählt wird, weshalb man sie einen Roman im Kleinen nennen kann. Während nämlich der Roman eine Begebenheit zum Gegenstande hat, welche weitere Kreise schlägt, und darum auch eine umfangreichere Darstellung erfordert, beschränkt sich die Novelle auf ein in engerem Rahmen sich abwickelndes Ereigniß, und ist daher auch weniger umfangreich. Im Uebrigen muß aber in der Novelle ebenso wie im Roman die Begebenheit ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden. Es darf daher in der Darstellung Nichts übersehen werden, worüber der Leser im Interesse des Verständnisses der Begebenheit Aufschluß zu erhalten berechtigt ist.

c) Romanze, Legende und poetische Erzählung.

§. 110.

1. Die Romanze ist die poetische Erzählung einer im engeren Rahmen sich bewegenden romantischen Begebenheit in Liederform. Sie steht in gewissem Sinne in der Mitte zwischen der epischen und lyrischen Poesie; kraft ihrer anschaulich schildernden Erzählung ist sie mit dem Epos, kraft der eingestreuten Gefühlsäußerungen mit der Lyrik verwandt. Ihren Namen führt sie, wie der Roman, von der romanischen Volkssprache, die sich aus der Vermischung der lateinischen Sprache mit jener der in das römische Reich während der Völkerwanderung eindringenden Völkerschaften allmählig entwickelte, und in welcher die Troubadours ihre Gesänge (Romanzen) dichteten. Die Romanze ist Eins mit der Ballade; beide sind ihrem Wesen nach nicht verschieden[1]).

2. Wie beim Epos, so muß auch bei der Romanze oder Ballade in der erzählten Begebenheit etwas Außerordentliches, „Wunderbares" zu Tage treten. Da jedoch das Ereigniß nur auf eine kurze Spanne Zeit beschränkt, die Dar-

---

1) Der Name „Ballade" rührt von dem italienischen Worte Ballo (Tanz) her. Es wurden nämlich solche romanzenartige Gesänge seiner Zeit bei fröhlichen Gelegenheiten unter musikalischer Begleitung abgesungen.

stellung daher gleichfalls nur kurz ist, so muß der Knoten schnell geschürzt und eben so schnell gelöst werden. Die Erzählung soll einen heiteren Anstrich haben, und das Charakteristische des Vortrages soll Natürlichkeit, Einfachheit, Leichtigkeit und Anmuth sein. Die Sprache muß, wie die des Liedes fließend, das Silbenmaß kurz, leicht und forteilend sein, so wie auch der Reim hier seine Stelle findet.

3. Die Legende ist die poetische Erzählung einer Begebenheit, in welcher frommer, gläubiger Sinn sich offenbart, und die mit einem wunderbaren Erfolge gekrönt ist, sei es, daß die Begebenheit aus der Tradition der christlichen Kirche, oder aus der Lebensgeschichte der Heiligen, oder aus der christlichen Volkssage entnommen wird. Die Darstellung muß in der Regel ernst gehalten sein; ausnahmsweise kann sie jedoch auch in's Frohe und Heitere umschlagen, wenn nur dadurch der ernste Hintergrund nicht gänzlich verloren geht. Der zarte Schimmer des Wunderbaren ist ihr schönster Schmuck. Die Legende verträgt keinen hohen Schwung; sie fordert vielmehr einen höchst einfachen und natürlichen Ton, voll reiner Kindlichkeit, wie er der Demuth der darin auftretenden Personen entspricht. Auch das Metrum muß frei von aller Künstelei sein.

4. Dazu kommt endlich noch die poetische Erzählung, in welcher eine Begebenheit von geringerer Wichtigkeit vorgeführt wird, und die daher auch von geringerem Umfange ist. Sie fällt also eigentlich mit der Novelle zusammen; nur erscheint die Novelle stets in Prosaform, während die poetische Erzählung in der Regel in gebundener Sprache auftritt. Die poetische Erzählung kann ernsthaft oder komisch, historisch begründet oder ganz erdichtet sein. Die Darstellung soll durch einen hohen Grad von Lebhaftigkeit sich auszeichnen[1]).

C. Die dramatische Poesie.

(Dramatik.)

1. Die dramatische Poesie im Allgemeinen.

§. 111.

1. Der Gegenstand der dramatischen Poesie ist wie der der epischen eine äußere Handlung oder Begebenheit, welche im Kreise bestimmter Persönlichkeiten sich abwickelt. Aber während der epische Dichter die Begebenheit als eine bereits geschehene erzählt, vergegenwärtigt dagegen der dramatische Dichter die Handlung in der Weise, daß er die betheiligten Personen selbstredend und selbsthandelnd vor unseren Augen auftreten läßt, in eigener Person aber gar nicht spricht, nicht einmal erzählend. Im Drama wickelt sich also die Handlung, die Begebenheit als gegenwärtig vor unserem Blicke ab; die Personen, welche Träger der Handlung sind, treten selbst redend und handelnd vor uns

1) Vgl. Uschold, a. a. O. S. 38 ff.

hin und führen die Handlung vor uns durch. Der Dichter verschwindet. Soll daher die dramatische Poesie definirt werden, so besteht sie in einer derartigen poetischen Vergegenwärtigung einer Handlung, daß die betheiligten Personen selbst redend und handelnd vor uns hintreten, und somit die Handlung im Wechselgespräche zwischen jenen Personen als gegenwärtig vor unseren Augen sich abwickelt[1]).

2. Die Handlung aber, welche im Drama uns vergegenwärtigt wird, hat in der Regel nicht eine so großartige, universelle Bedeutung, wie die Handlung im Epos; sie gilt nicht dem Schicksale einer ganzen Nation oder der ganzen Menschheit, sondern nur dem einzelner Persönlichkeiten. Nicht eine große nationale oder weltgeschichtliche Begebenheit ist es in der Regel, welche das Drama uns vor Augen führt, sondern eine Handlung, die sich an einzelne Personen knüpft, ein Ereigniß, das auf den Kreis weniger Theilnehmer beschränkt ist, und zunächst nur für diese eine Bedeutung hat, so fern daran ein wichtiger Moment ihres Lebens sich knüpft. Aber soll eine Handlung für die dramatische Darstellung sich eignen, so muß in ihr, so enge Grenzen sie auch

1) „Im Epos," sagt Lemcke (Pop. Aesth. S. 574), „war ein Erzähler, welcher die Begebenheit als eine vergangene übersah, und deshalb schon von Anfang an aus seiner Kenntniß des Ausgangs Aufschluß geben konnte. Seine genaue Bekanntschaft mit allem zur mitgetheilten Geschichte Gehörigen wird vorausgesetzt. Er umfaßte und erzählte die ganze Thatsache mit allem örtlichen und zeitlichen Zubehör, wo derselbe wichtig war und dann als vollwichtigen Theil seiner Erzählung. Er machte Winke, Warnungen vor falschen Folgerungen, konnte Aufklärungen geben. Er schaltete mit dem Stoffe, in so weit er das Eine nur im Flug anführen, das Andere in seiner ganzen Ausführlichkeit erzählen konnte, mit aller Breite, welche das Interesse zuließ nach den verschiedensten Umständen und Nebensachen. Er behielt Alles in seiner Hand. Er konnte vor- und rückwärts greifen, das Spätere zuerst erzählen, das Frühere nachträglich einschalten. — Wie anders im Drama! Der Dichter hat sich nach einer Seite hin unendlich frei gemacht, nach der anderen dadurch wieder beschränkt. Er hat sich in alle handelnden Personen vervielfacht, sich selbst aber damit geopfert. Er ist im Drama verschwunden, und kann als eigene Person kein Wort mehr sagen; das dramatische Werk hat er ganz von sich abgelöst. Ja, wie in der richtigen Fiction für dasselbe kein Dichter mehr vorhanden ist, wenn es in Wirksamkeit tritt, so auch kein Zuhörer (und Zuschauer), auf den irgendwie Bezug genommen, und dem etwas klar gemacht werden müßte. Das dramatisch Dargestellte ist eine Welt für sich, und muß, in sich wahr und künstlerisch, natürlich auch verständlich sein. Alles, was einer außerhalb der Handlung liegenden und sich nicht aus ihr ergebenden Erklärung bedarf, ist im Drama unstatthaft. Begebenheiten, welche aus irgend einem Grunde, wegen ihrer Verwickelung, Größe, Dunkelheit u. s. w. ohne solche Nachhilfen und Ergänzungen gar nicht klar dargestellt werden können, oder auch nur schwerfällig im Drama selbst durch die handelnden Personen, etwa durch deren Erzählungen, Erklärungen, Schilderungen u. s. w. bewältigt werden können, sind dramatisch ungeeignet. Nur dramatische Unfertigkeit gestattet sich direkte Nachhilfe für den Hörer und Zuschauer; die freiere Komik überspringt zuweilen, den darin liegenden komischen Widerspruch selbst komisch benützend, die dramatische Fiktion und wendet sich direct aus der Darstellung heraus an das Publikum. Ernste dramatische Kunst thut dies nicht."

haben möge, doch eine höhere sittliche Idee zur Offenbarung kommen; die Vorführung einer platten äußeren Handlung ohne allen und jeden idealen und sittlichen Inhalt kann keinen ästhetischen Werth für sich in Anspruch nehmen, weil die ästhetische Kunst überall an das Ideale gebunden ist, und dessen Veranschaulichung in schöner Form zur Aufgabe hat.

3. Nun ist neuestens von Jungmann[1]) der Satz aufgestellt worden, die Dramatik sei gar nicht unter die Poesie zu subsumiren, d. h. man könne durchaus nicht sagen, die Dramatik sei eine Species des Gattungsbegriffes „Poesie"; vielmehr müsse „die dramatische Kunst" als eine eigene Kunstgattung betrachtet werden, die als solche der Dichtkunst coordinirt sei. Wie die bildende und die Tonkunst als verschiedene Kunstgattungen neben die Poesie sich stellen, so müsse das Gleiche auch von der „dramatischen Kunst" behauptet werden. Die Gründe, welche Jungmann für diese seine Behauptung beibringt, lassen sich in folgender Weise formuliren:

a) In der Poesie ist das Darstellungsmittel die Sprache, welche der Dichter selbst spricht, und in so weit er sie selbst spricht. Darum hören wir in der Lyrik den Dichter selbst, wie er seine inneren Gefühle und Gemüthsbewegungen ausspricht, und im Epos hören wir gleichfalls den Dichter selbst, wie er die epische Begebenheit erzählt und erzählend vor unseren Augen entrollt. In der Dramatik aber spricht der Dichter nicht in eigener Person; er tritt vollständig zurück; es sprechen nur jene Personen, welche als Träger der Handlung vor uns auftreten. Verhält es sich aber also, dann kann die Dramatik nicht unter die Poesie subsumirt werden. Das Darstellungsmittel ist hier nicht das Wort des Dichters, sondern es sind die „Wesensbilder", welche das Genie des Dichters entwirft, und die dann Andere nach seiner Zeichnung ausführen.

b) Die dramatische Composition ist Nichts ohne die theatralische Aufführung. Die dramatische Composition ist gleichsam nur die „Cartonzeichnung"; „erst wenn diese auf die Wand übergetragen und ihr durch die Farbe das volle Leben eingehaucht wird, erst in der thatsächlichen Aufführung auf der Bühne erscheint die Tragödie oder Comödie vollständig und in jener Weise, welche ihrem Begriffe entspricht." Daraus folgt, daß die dramatische Composition und die theatralische Aufführung wesentlich zusammengehören, daß also beide die wesentlichen Momente Einer Kunst bilden, die sich aus beiden zusammensetzt, und die man dramatische Kunst nennt. Ist dem aber so, dann kann diese dramatische Kunst nicht unter die Poesie subsumirt, sondern muß als eigene Kunstgattung neben die Poesie hingestellt werden.

c) „Noch Niemanden ist es eingefallen, die Kunst des Meisters, der den Plan des aufzuführenden Domes entwirft und den Bau überwacht und leitet, oder jene der musikalischen Composition als besondere, selbstständige Künste neben die Architektur und Musik zu stellen. Aber was der Tondichter für den Gesang, und der Architekt für die Baukunst, das ist für die dramatische Kunst der dramatische Dichter. Er liefert eben für das Drama nur das Eine Ele-

1) Aesthetik, S. 533 ff.

ment, die dramatische Composition; das andere Element, die theatralische Aufführung, haben Andere zu besorgen. Seine Kunst kann also gleichfalls nicht als eigene, selbstständige Kunst betrachtet und unter die Poesie subsumirt werden. Seine Kunst ist nur der eine der beiden Faktoren einer anderen, von der Poesie verschiedenen, — der „dramatischen Kunst".

Das ist der ganze Apparat der Jungmann'schen Beweisführung.

4. Prüft man nun aber diese Beweise näher, so erscheinen sie keineswegs als beweiskräftig für den Zweck, zu welchem sie erbracht werden. Denn:

a) Was vorerst das an erster Stelle aufgeführte Argument betrifft, so ist dagegen Folgendes zu erinnern:

α) Es ist eine ganz willkürliche Annahme, daß in der Poesie das Darstellungsmittel nur jene Sprache sein könne, welche der Dichter in eigener Person spricht. Der Dichter kann ebenso gut eine andere Person sprechen lassen, indem er das, was er gesprochen wissen will, ihr in den Mund legt. Es weiß ja doch Jedermann, daß der Dichter es ist, von welchem dasjenige, was jene Person spricht, herrührt, daß er es ist, welcher die gedachte Person in solcher Weise sprechen läßt. Es ist eine andere Weise, wie das Wort des Dichters uns entgegentritt, verschieden von der Art und Weise, wie solches in der Epik und Lyrik stattfindet — weiter Nichts. Es ist gar nicht abzusehen, wie man darin einen Grund finden könne, die Dramatik von der Poesie zu trennen.

β) Das Darstellungsmittel in der dramatischen Kunst, heißt es, ist nicht das vom Dichter gesprochene Wort, sondern es sind die „Wesensbilder", welche sein Genie entwirft und Andere nach seiner Zeichnung ausführen. Was sollen wir uns nun aber unter diesen „Wesensbildern" denken? Sind es die dramatischen Personen für sich genommen? Aber diese haben, wenn man von der Handlung, deren Träger sie sind, absieht, für die Dramatik schlechterdings gar keine Bedeutung. Es können somit darunter nur die dramatischen Personen verstanden werden, wie und so fern sie handelnd sind. Aber die Handlung bildet ja den Inhalt des Drama's, und kann daher nicht als Darstellungsmittel betrachtet werden. Die Handlung tritt uns, getragen von den handelnden Personen, als dasjenige gegenüber, was im Drama „dargestellt" wird; das Darstellungsmittel muß also davon verschieden sein. Und welches ist dieses Darstellungsmittel? Es kann nur das Wort, die Sprache sein. Denn nur durch dasjenige, was die handelnden Personen im Wechselgespräche mit einander reden, wird uns die Handlung nach ihrem Inhalt erkennbar und verständlich. Die Handlung ohne das Wort, ohne das Wechselgespräch ist ein Räthsel, das unserer Erkenntniß und unserem Verständniß sich verschließt. Fällt das Wort, die Rede hinweg, dann muß sie wenigstens durch eine Zeichen- und Geberdensprache ersetzt werden, wie solches beispielsweise bei der Mimik stattfindet. Also ist und bleibt in der Dramatik immer das Wort, die Sprache, das Darstellungsmittel. Und daraus folgt, daß die Dramatik nicht von der Poesie losgetrennt werden dürfe, daß sie vielmehr unter diese zu subsumiren sei.

γ) Dagegen wendet Jungmann ein, daß das Wort, die Sprache, schon deshalb nicht als Darstellungsmittel in der Dramatik betrachtet werden könne,

weil das Wort, die Rede, gleichfalls zur Handlung gehöre, da wir ja auch durch das Wort, durch die Rede auf Andere einwirken, also „handeln“. Allein in der Dramatik versteht man unter „Handlung“ nicht jedwedes Einwirken einer Person auf die andere, sondern man versteht darunter die Begebenheit, welche vor unseren Augen sich abwickelt, im Unterschiede von dem, was die handelnden Personen dabei sprechen. Wird es ja getadelt, wenn in einem Drama „wenig Handlung“ ist, und zu viel gesprochen wird. Man unterscheidet also ganz genau zwischen „Handlung“ oder „Begebenheit“ und zwischen dem, was gesprochen wird. Die „Handlung“ ist der Inhalt, und in dem, was gesprochen wird, schließt sich der Inhalt der Handlung unserem Verständnisse auf.

b) Der zweite der oben aufgeführten Beweise ferner zieht aus einer an sich richtigen Prämisse eine Schlußfolgerung, welche durchaus unberechtigt ist. Es heißt: Die dramatische Composition ist wesentlich zur theatralischen Aufführung bestimmt: folglich bedingen die dramatische Composition und die theatralische Aufführung mit einander eine eigene Kunst, die der Poesie coordinirt ist. Dieser Schluß kann aber durchaus nicht gemacht werden. Die dramatische Composition hat allerdings das Eigenthümliche, daß sie zur theatralischen Aufführung bestimmt ist; es erfolgt diese Eigenthümlichkeit (Proprium) aus ihrem specifischen Wesen, und sie kommt ihr zu im Unterschiede von den übrigen Arten der Poesie, die zur theatralischen Aufführung in Kraft ihres specifischen Wesens nicht bestimmt sind. Daraus also, daß die „dramatische Composition“ zur theatralischen Aufführung bestimmt ist, kann und muß man allerdings schließen, daß sie von anderen Arten der Poesie sich unterscheidet; nimmermehr aber kann man schließen, daß sie in Kraft jener Eigenthümlichkeit von der Poesie selbst sich unterscheide, und in Verbindung mit der theatralischen Aufführung eine eigene Kunstgattung neben der Poesie bilde[1]).

c) Was endlich den dritten Beweis Jungmann's betrifft, so ist das Verhältniß der theatralischen Kunst zur dramatischen Poesie dieses, daß durch erstere dasjenige ausgeführt wird, was durch die letztere geschaffen worden ist. Die eine Kunst verhält sich schaffend, die andere ausübend. Das kann Niemand leugnen. Nun haben wir bereits bewiesen, daß zwischen schaffender und ausübender Kunst nicht ein blos gradueller, sondern ein specifischer Unterschied sei[2]). Folglich muß auch zwischen dramatischer Poesie und thea-

1) Am Ende sind ja auch die epischen und lyrischen Dichtungen ihrer Natur nach zum Vortrage bestimmt. Jungmann selbst sagt das ausdrücklich. „Die Werke einer Kunst,“ heißt es in seiner „Aesthetik“ (S. 701), „deren wesentliches materielles Mittel das Wort ist, müssen ihrer Natur nach dazu bestimmt sein, gesprochen oder gesungen, vorgetragen und gehört zu werden; die Lesung geschriebener oder gedruckter Dichtungen kann für das Hören derselben einen Ersatz bilden, aber einen vollständigen niemals.“ Dem Vortrage aber entspricht die deklamatorische Kunst. Entsteht nun durch die Verbindung der deklamatorischen Kunst mit der Lyrik oder Epik gleichfalls eine mit der Poesie coordinirte und von ihr verschiedene Kunstgattung? Consequenterweise muß Jungmann das annehmen. Aber was wird dann aus der Poesie selbst?

2) Oben, §. 45, S. 138 f.

tralischer Kunst ein specifischer Unterschied angenommen werden. Verhält es sich aber also, dann ist es schon vom Standpunkte der Logik aus ganz unmöglich, beide in Eine Kunst zusammenzuschweißen. Zwei Species fallen allerdings unter Eine Gattung; aber sie selbst können nie Eins mit einander sein. Sie stehen ja als Species zu einander im Gegensatze, da die Eine eine Nota differentialis einschließt, während die andere diese ausschließt. Und Gegensätze können nie in Eins zusammengezogen werden. Die theatralische Kunst verhält sich als Hilfskunst zur dramatischen Poesie, in so fern durch die theatralische Aufführung das Werk des dramatischen Dichters seiner Bestimmung gemäß vor unsere Anschauung gestellt wird. Aber diese Hilfskunst kann nimmermehr berechtigt sein, in die dramatische Poesie selbst sich einzudrängen, um mit und in dieser zu einer schaffenden Kunst, die mit den übrigen schaffenden Künsten auf gleicher Linie stünde, ihnen coordinirt wäre, sich zu sublimiren.

5. Wir müssen also daran festhalten, daß die Dramatik nicht eine eigene, von der Poesie verschiedene und mit dieser coordinirte Kunst sei, sondern daß sie als eine Species der Poesie unter diese subsumirt werden müsse. Das Drama ist in seiner vollen Ganzheit, nach Inhalt und Form das Werk des Dichters; denn von ihm rührt sowohl das ganze Arrangement der Handlung her, als auch das Wechselgespräch, in welchem die Handlung sich abwickelt. Allerdings ist dieses Werk des Dichters zur theatralischen Aufführung bestimmt, und darum muß er es so einrichten, daß es auch theatralisch aufführbar, oder wie man sich ausdrückt, „bühnengerecht" sei, sowie er auch die nothwendigen Weisungen zu geben hat über den Schauplatz, auf welchem die Handlung spielen soll, über die theatralische Scenerie und überhaupt über Alles, was die Schauspieler zu beobachten haben, damit die Aufführung derart sich gestalte, wie es in der Intention des Dichters liegt. Aber die theatralische Aufführung selbst ist, wir müssen es nochmal wiederholen, blos Ausführung des vom Dichter geschaffenen Werkes, und kann daher hier, wo es sich um die Dramatik als schaffende Kunst handelt, nicht in Betracht kommen.

6. So viel über diesen Punkt. Aus dem oben formulirten Begriffe der dramatischen Poesie ist ersichtlich, daß im dramatischen Kunstwerke drei Elemente auszuscheiden sind: die dramatischen Personen, die dramatische Handlung und der dramatische Dialog. Wir müssen diese drei Elemente nun näher in's Auge fassen.

2. Die wesentlichen Elemente der dramatischen Poesie.

a) Die dramatischen Personen.

§. 112.

1. Die Personen, welche im Drama auftreten, müssen als ganz ausgeprägte Charaktere sich darstellen. Ganz gewöhnliche Menschen ohne ausgeprägten Charakter, ohne eine bestimmte, constante Richtung ihres Denkens, Fühlens und Wollens eignen sich nicht für die dramatische Dichtung. Diesen

ihren ausgeprägten Charakter müssen dann die handelnden Personen durch ihr Reden und Handeln zum Ausdruck und zur Offenbarung bringen. Und weiterhin muß dieser ihr Charakter im Verlaufe der dramatischen Handlung sich stets gleich bleiben; die handelnden Personen dürfen sich nie durch äußere Einflüsse oder durch inneren Wankelmuth in eine andere Richtung des Denkens und Wollens hineinführen lassen. Aus den Charakteren heraus soll sich die Handlung entwickeln.

2. Ganz ideale Charaktere sind für das Drama nicht geeignet. Der Dichter muß zwar die Personen, die er handelnd einführt, idealisiren; aber sie müssen bei aller Idealisirung doch stets Menschen bleiben, und dürfen nie als ganz fehlerlos auftreten. Widrigenfalls würde die innere Wahrheit des dramatischen Werkes verloren gehen. Denn, wie wir schon früher gesagt [1]), einen Menschen, der nie irrt und nie fehlt, gibt es, wenn wir von den Wundern der Gnade absehen, in der Wirklichkeit nicht. Würde also der Dichter eine Person einführen, welche ganz frei von aller menschlichen Unvollkommenheit ist, dann wäre das eine Erscheinung, die in der Wirklichkeit nie vorkommt, und würde somit der inneren Wahrheit entbehren.

3. Immer aber muß im Drama ein Hauptcharakter vorhanden sein, um welchen die übrigen als Nebencharaktere sich gruppiren. Das fordert die Einheit des Ganzen. Und um der Handlung das erforderliche Colorit zu geben, müssen die Nebencharaktere sowohl vom Hauptcharakter, als auch unter sich verschieden sein. Die Mannigfaltigkeit der Charaktere ist ein wesentliches Erforderniß der dramatischen Dichtung. Unter den Nebencharakteren dürfen auch moralisch böse Charaktere sein, wenn solches durch die Handlung motivirt oder gefordert ist; der Hauptcharakter aber darf nie als moralisch böser auftreten. Auch darf der Charakter der Hauptperson weder zu gewaltig, noch zu schlaff sein. „Denn wenn sie alle Berge ebnen will, so schreckt sie unser Gemüth zurück; läßt sie aber Gefühllosigkeit oder Gleichgiltigkeit zu keinem Entschlusse kommen, so wird sie unsere Theilnahme nie gewinnen [2])".

4. Im antiken griechischen Drama kam zu den handelnden Personen auch noch der Chor. Er bildete einen wesentlichen Bestandtheil desselben.

---

1) Oben §. 54, S. 163 b.

2) „Die zu weichen," sagt Lemcke (a. a. O. S. 578), „um Handlung sich gar nicht kümmernden Charaktere, sowie die zu starren, harten, unwandelbaren Charaktere, welche wie in überirdischer oder welche in ganz naiver Sicherheit ihren Weg gehen, oder in stumpfer Gefühllosigkeit bei Allem, was auch aus ihrem Handeln geschehen mag, verharren, sind als Träger des Drama's ausgeschlossen. Wenn Richard III. nicht von Gewissensbissen gefoltert wäre, wenn Macbeth nicht nach seinen Thaten das Grausen mit sich trüge, . . . so wären sie undramatisch. Weder der gefühllose Barbar, die stumpfe Henkerseele, der absolute Bösewicht, der steinharte, grimme Held der nordischen Sage, der echte Vertreter orientalischen Despotismus, der überzeugungssichere Fanatiker, der ruhige Fatalist, der kindlich Alles hinnehmende Mensch sind zu gebrauchen, noch die ganz verschwimmenden Seelen, welche ohne jedes Wollen maschinenhaft sich den Einwirkungen Anderer hingeben."

Der Chor war gleichsam Repräsentant der Zuschauer, und seine Bestimmung ging dahin, „die Gefühle, welche im Innern der Zuschauer erregt wurden oder erregt werden sollten, zum Ausdruck zu bringen, um dadurch der Theilnahme derselben die der Absicht des Dichters entsprechende Richtung zu geben. Der Chor griff deshalb nicht in die Handlung ein, sondern war nur Vertreter der Reflexion über die Handlung, Vertreter desjenigen, was im Innern der Zuschauer vorging oder vorgehen sollte. Er nahm daher stets die Partei des Rechtes, rieth zum Frieden, zur Besänftigung, gab seine Theilnahme durch Rührung zu erkennen, mischte seine Klagen unter die Thränen der Leidenden, u. s. w. Und eben weil der Chor nicht in die Handlung eingriff, nur Repräsentant der Reflexion war, wurde er auch von den handelnden Personen nicht berücksichtigt; sie entdeckten in Gegenwart des Chores ihre geheimsten Gedanken eben so, als wenn sie ohne Zeugen gewesen wären. Im modernen Drama ist der Chor weggefallen.

b) Die dramatische Handlung.

(Die „Fabel".)

§. 113.

1. Die Handlung und Alles, was damit in Beziehung steht, kann der Dichter entweder vollständig erdichten; er kann sie aber auch aus der Geschichte entnehmen, und die Personen mit jenen Charakteren und Ansichten einführen, welche sie in der Geschichte aufweisen. Welches von beiden aber auch immer stattfinden möge, immer muß die dramatische Handlung ein einheitliches Ganzes bilden, das als solches Anfang, Mitte und Ende hat, von dem Nichts hinweg und Nichts hinzukommen kann, ohne daß das Ganze zerstört wird. Deshalb muß denn auch das Drama stets in einer Haupthandlung centriren, auf welche alle besonderen Vorfälle sich beziehen. Es darf Nichts in die Darstellung aufgenommen werden, was nicht in inniger Verbindung mit der Haupthandlung steht, und erforderlich ist zu deren Integrirung. Bloße Episoden oder Nebenhandlungen eignen sich nicht für eine Dramatik [1]).

2. Die Handlung darf nicht in einer langweiligen Aufeinanderfolge von blos äußerlich mit einander zusammenhängenden Scenen sich dahin schleppen; es muß vielmehr im Fortgange der Handlung eine Verwickelung zu Tage treten, die sich dann zuletzt in entsprechender Weise löst. Man nennt das auch hier,

1) „Die Fabel," sagt Aristoteles in seiner Poetik, „darf, da sie Darstellung einer Handlung ist, nur eine und diese ganz vorstellen, und die Thatsachen, welche Theile derselben sind, müssen auf eine solche Art verbunden sein, daß, wenn ein Theil versetzt oder weggelassen wird, das Ganze auseinander gerissen und zerrüttet wird. Denn was da sein oder auch nicht da sein kann, ohne etwas in der Handlung bemerkbar zu machen, ist gar kein Theil des Ganzen." Deshalb sind nach Aristoteles die episodenreichen Fabeln und Handlungen die schlechtesten. De art. poet. n. 8. 9.

wie in der Epik, die Schürzung und Lösung des Knotens. Vom Anfange der dramatischen Handlung an muß die Verwickelung successiv sich in Gang setzen und immer mehr steigern, bis endlich die Catastrophe eintritt, und in dieser die endliche Lösung erfolgt. Die Lösung muß aber immer natürlich und hinreichend motivirt, und darf, wenn das Interesse nicht geschwächt werden soll, nicht schon in der ganzen Anlage des Stückes sichtbar sein; der Zuschauer soll sie nur hoffen, oder beziehungsweise fürchten.

3. Von diesem Gesichtspunkte aus muß daher das Drama in drei Theile zerfallen: in die Protasis, in die Epitasis und in die Katastrophe. In der Protasis (Exposition) wird die Handlung in Scene gesetzt; sie macht mit den Personen, ihren Charakteren und Verhältnissen bekannt, und führt alles dasjenige dem Zuschauer vor, was zum Verständniß der ganzen Handlung erforderlich ist. In der Epitasis dagegen wird der Knoten geschürzt; die Verwickelung schreitet continuirlich fort, und Alles, was diese bedingt und fördert, tritt in den Gesichtskreis des Zuschauers herein. Und hat dann diese Verwickelung ihren Höhepunkt erreicht, dann folgt die Katastrophe, d. i. die Lösung des Knotens, wodurch die Handlung zu dem von Anfang an intendirten Ende geführt wird [1]).

4. Die theatralische Aufführung der dramatischen Handlung wickelte sich in der antiken griechischen Dramatik continuirlich ab; die Bühne blieb stets offen, und die einfallenden Zwischenpausen wurden durch den Gesang des Chores ausgefüllt. Im neueren Drama dagegen, in welchem der Chor nicht mehr fungirt, wird die dramatische Handlung gewöhnlich in mehreren „Akten“ oder „Aufzügen“ vorgeführt, zwischen welchen die Bühne eine Zeit lang geschlossen bleibt. Die Zahl dieser „Akte“ oder „Aufzüge“ ist nicht immer gleich; sie kann von einem bis zu fünf steigen, je nach der Länge und Beschaffenheit der Handlung. Darüber hinaus soll sie nicht gehen. Jeder „Akt“ soll einen Haupttheil des Ganzen enthalten und mit einer bedeutenden Situation abschließen, damit die Erwartung gespannt bleibe. Die „Akte“ zerfallen dann wieder in „Scenen“ oder „Auftritte“. Diese dürfen nicht als abgesonderte Stücke oder Abschnitte eines „Aktes“ betrachtet werden, sondern müssen in der genauesten Verbindung mit einander stehen, so daß immer der eine aus dem anderen hervorgeht. Kein „Auftritt“ darf zu lange sich hinziehen, weil dadurch der Zuschauer ermüdet wird.

---

1) Es sind hier zu erwähnen die sog. Agnitionen und Peripetien, von denen Aristoteles spricht. Die Veränderungen nämlich, welche sich aus Erkennung vorher nicht erkannter Personen ergeben, und meistens sonderbare oder entgegengesetzte Leidenschaften (Passionen) in den dramatischen Personen erzeugen, nennt Aristoteles „Agnitionen“ (ἀναγνωρισεις); unter Peripetie (περιπετεια) dagegen versteht er die unvermuthete Aenderung des Schicksals zum Glück oder zum Unglück. Solche Agnitionen und Peripetien dienen theils zur Schürzung des Knotens, zur Verwickelung der Handlung, theils treten sie in der Katastrophe hervor, und stellen sich als deren Wirkung dar. Sie dienen theils zur Ermöglichung, theils zur Steigerung des dramatischen Effektes. De art. poet. n. 11.

5. Zu den Erfordernissen der dramatischen Handlung wurde ehedem auch gerechnet die Einheit des Ortes und der Zeit. Nach Aristoteles muß während der ganzen Vorstellung der Handlung Alles auf der Bühne ohne merkliche Veränderung bleiben — Einheit des Ortes; so wie auch die Handlung in einer continuirlichen Zeitdauer sich abwickeln muß, so daß kein Sprung von einer früheren zu einer späteren Zeit dabei stattfindet, und die Zeitdauer der auf der Bühne sich abwickelnden Vorstellung mit derjenigen, während welcher die Handlung in Wirklichkeit vorfiel oder wenigstens hätte vorfallen können, genau übereinstimmt — Einheit der Zeit. In den griechischen Dramen wurde dieses Gesetz der Einheit des Ortes und der Zeit genau eingehalten und mußte eingehalten werden, weil die Griechen, wie wir eben sagten, eine Abtheilung des Drama's in mehrere „Akte" oder „Aufzüge" nicht kannten, und die Bühne stets offen blieb. Da konnte von einer Ortsveränderung und von einem Wechsel der Zeit selbstverständlich keine Rede sein.

6. Die neuere dramatische Poesie gestattet jedoch hierin einen größeren Spielraum. Sie kann Handlungen auf die Bühne bringen, welche einen weiten Umfang der Zeit und des Raumes einnehmen. Da nämlich das neuere Drama in „Aufzüge" zerfällt, während welcher eine Pause eintritt, die Bühne geschlossen wird und das Schauspiel stille steht, so kann während dieses Stillstandes der Vorstellung nicht blos der Ort der Handlung verändert werden, sondern auch die Handlung selbst der Zeit nach weiter vorrücken, und zwar weit über das Maß der Zeit hinaus, welche während dieses Stillstandes verfließt; denn „die Sehnsucht", mit welcher der erwartungsvolle Zuschauer der Entwickelung der Handlung entgegensieht, erlaubt ihm nicht, zwischen der Zeit, welche als verflossen angenommen wird, und der wirklich verflossenen eine kalte Vergleichung anzustellen, und die Ungleichheit beider gegen einander zu berechnen.

7. Dennoch aber soll der dramatische Dichter die Freiheit in der Ortsveränderung und im Zeitwechsel nicht zu weit treiben. Jenes Drama bleibt doch formell immer das bessere und vorzüglichere, das die Einheit des Ortes und der Zeit möglichst einhält. Namentlich soll der Schauplatz nicht zu oft (am seltensten während eines „Aktes") und nicht nach zu großen Zwischenräumen oder Entfernungen verändert werden, weil in letzterem Falle die Wahrscheinlichkeit litte, indem es dem Zuschauer zuletzt unbegreiflich dünken müßte, wie die handelnden Personen so schnell von einem Orte zum anderen versetzt werden konnten.

8. Dazu kommt endlich noch, daß die dramatische Handlung vor den Augen des Zuschauers sich weder zu kurz abwickele, noch zu weit oder zu lang sich hinziehe. Schon Aristoteles macht darauf aufmerksam, daß weder ein überaus kleines Gemälde schön sein könne, weil die Anschauung desselben nicht zur Deutlichkeit gelangen könne, noch auch ein überaus großes, weil hier die Anschauung nicht zugleich das Ganze umfassen könne, sondern dem Beschauenden die Einheit und Ganzheit bei der Beschauung verloren gehe. In analoger Weise, meint Aristoteles, verhalte es sich auch mit

der dramatischen Handlung. Wie daher bei leiblichen Gestalten und bei Gemälden zwar eine gewisse Größe statthaben, diese aber leicht zu überschauen sein muß, so gelte auch von der Fabel des Drama's, daß sie zwar einen gewissen Umfang haben, dieser aber leicht zu behalten sein müsse[1]).

c) Der dramatische Dialog.

§. 114.

1. Der dramatische Dialog darf nicht schleppend und gedehnt sein; er muß rasch, Schlag auf Schlag vorwärts schreiten. Langgestreckte Auseinandersetzungen, die keine Pointe haben und keinen Ausgang finden zu können scheinen, lassen das ganze Drama als langweilig erscheinen. Der Dialog ist dazu da, um die Handlung in Gang zu setzen und verständlich zu machen; er darf sie also nicht aufhalten und verschleppen. Je mehr Handlung im Drama und je weniger langgesponnene Reflexionen im Dialog, desto besser ist es. Wenn der Dialog die Handlung ersetzen soll, dann steht es schlimm um den poetischen Werth des Drama's. Der Dialog kann in gebundener und in ungebundener Rede sich fortbewegen, je nach dem Charakter des dramatischen Stückes. Eben so kann zwischen beiden Formen gewechselt werden. Es hängt hier Alles von der Beschaffenheit der darzustellenden Handlung ab.

2. Der Dialog im Drama muß ferner charakteristisch sein; d. h. jede der auftretenden Personen muß so sprechen, wie es dem ihr eigenthümlichen Charakter und der ihr eigenthümlichen Stimmung angemessen ist. „Das Drama muß nämlich nicht blos das Sichtbare, sondern auch das Unsichtbare der Handlung vergegenwärtigen; wir müssen nicht nur die That, sondern auch die Gesinnungen, Absichten, Affekte und Leidenschaften der Personen vernehmen. Ja nur in wie fern wir ihren inneren Zustand vernehmen, wie sie wünschen, hoffen, wie sie von Empfindungen und Affekten herumgetrieben werden, wie sie ihre Kräfte aufbieten, u. s. w., sehen wir sie eigentlich handeln." Darum muß der Dialog überall genau an den Charakter und an die innere Stimmung der handelnden Personen sich anschließen.

3. Der Dialog kann hin und wieder auch durch den Monolog unterbrochen werden. Der Monolog ist jedoch nur da zulässig, wo die höchste Bewegung des Gemüthes sich zeigt; „denn nur dann, wenn ein Affekt die höchste Stärke erreicht hat, geht der Mensch aus der Einheit seines Wesens heraus, um mit sich selbst zu sprechen." Furcht, Gewissensangst, Verzweiflung u. s. w. ergießen sich ihrer Natur nach in Worte. Der Monolog darf sich jedoch nicht in die Länge ziehen, da heftige Gemüthsbewegungen naturgemäß nur von kurzer Dauer sind. Durchaus tadelnswerth sind solche Monologe, worin die Personen den Zuschauern Mittheilungen machen oder sich selbst ihre Lebensgeschichte erzählen.

4. Die dramatische Poesie geht, wie die epische, in verschiedene Verzweigungen auseinander. Die hauptsächlichsten derselben sind die Tragödie

1) Arist. De art. poet. nr. 7.

(Trauerspiel), die Comödie (Lustspiel), das Schauspiel im engeren Sinne und das Festspiel, und endlich die Oper. Mit diesen verschiedenen Arten der dramatischen Poesie haben wir uns daher im Folgenden zu beschäftigen.

3. Die besonderen Verzweigungen der dramatischen Poesie.

a) Die Tragödie.

§. 115.

1. Die Tragödie (Trauerspiel) ist die dramatische Darstellung einer Handlung, in welcher der dramatische Held im Kampfe sich befindet mit höheren und stärkeren Mächten, und zuletzt in diesem Kampfe unterliegt, so aber, daß er in dieser seiner Niederlage zugleich einen moralischen Sieg feiert, und damit ein versöhnendes und befriedigendes Element in die Katastrophe eintritt. Das Schicksal des tragischen Helden erfüllt uns in diesem Falle mit Trauer und Mitleid; aber doch wird zugleich unser Gemüth wieder befriedigt und gehoben im Angesichte des moralischen Sieges, den der Held in seiner Niederlage feiert; die Bewunderung des Helden ob dieses seines Sieges mildert die Trauer, und wirkt versöhnend und befriedigend auf unsere Seele ein [1]).

1) Aristoteles definirt (Poet. Nr. 6) die Tragödie in folgender Weise: „Die Tragödie ist die nachahmende Darstellung einer ernsten, vollständigen Handlung von einer gewissen Größe, welche in edler Sprache, die in jedem Abschnitte eine besondere ist, durch handelnde Personen, nicht durch Erzählung, mittelst (Erregung von) Mitleid und Furcht die Reinigung derartiger Gemüthsaffekte vollbringt.“ Hiezu bemerkt Lasaulx (Philos. der Kunst, S. 181 f.): „Also Mitleid und Furcht soll die Tragödie erregen und durch Erregung von Furcht die Seele von der Furcht befreien, durch Erregung von Mitleid das Gemüth vom Mitleide reinigen. Wie das möglich sei? — Nun, die hellenische Tragödie ist bekanntlich hervorgegangen aus den Festen des Dionysos, in welchen die Leiden dieses Gottes gefeiert wurden, ganz wie zwei Jahrtausende später die Tragödie der christlichen Völker aus dem geistlichen Drama, den Passionsspielen der Leidensgeschichte Christi entstanden ist. Sie nahm daher ihren Inhalt zumeist aus den Göttermythen und Heldensagen, und stellte einen heroischen Glückswechsel, den Umsturz eines heroischen Glückszustandes dar. Die Helden dieser Tragödien gehen alle durch die Schule des Leidens, und zuletzt aus ihren Leiden und durch diese gereinigt, versöhnt, verklärt in ein höheres Dasein über. Wenn nun eine solche Tragödie an uns vorüberzieht, subjectiv oder objectiv, sei es in der thatsächlichen Wirklichkeit, wenn, in Einen Moment zusammengedrängt, das Schicksal eines ganzen reichen Heldenlebens sich erfüllt, oder sei es, daß ein Dichter uns dasselbe in idealer Naturwahrheit vor Augen stellt, wie er selbst in der Phantasie es geschaut, empfunden und nachgeschaffen hat: dann erleben auch wir vermöge der inneren Wesensgemeinschaft, die zwischen allen Menschen herrscht, und die jeden an jeder Menschlichkeit Theil nehmen läßt, dann erleben, sage ich, und empfinden auch wir alles das mit, was wir andere, uns ähnliche Menschen erleben und empfinden sehen und hören, ihre Angst, ihre Schmerzen, und ihre endliche Befreiung aus allen Nöthen des Lebens. Sind ferner diese anderen, wie es in der Tragödie die Regel ist, größere, bessere, stärkere,

2. Es ist aber ein wesentlicher Unterschied zwischen der antiken und christlichen Tragödie, und dieser Unterschied muß entschieden hervorgehoben werden, wenn der Begriff der Tragödie überhaupt klar hervortreten soll.

a) Was zuerst die antike Tragödie betrifft, so ist über diese Folgendes zu bemerken;

α) In der antiken Tragödie ist jene höhere Macht, mit welcher der tragische Held in den Kampf tritt, das ewige, unabänderliche Fatum. Die Freiheit tritt hier in Conflikt mit der ewigen Nothwendigkeit, als Fatum vorgestellt, sie kämpft gegen letztere an. Aber weil der Mensch mit all seiner Kraft und Energie die eiserne Kette der ewigen Nothwendigkeit nicht zu durchbrechen vermag, so endet zuletzt der Kampf mit der Niederlage des Helden — das ewige Fatum tritt als Sieger aus dem Kampfe hervor.

β) Wenn also im antiken Epos das „Schicksal" dem Helden günstig ist und ihn zum Siege führt, so tritt es dagegen in der Tragödie dem Helden entgegen und macht seine Bestrebungen zu nichte. Das „Schicksal" schürzt und verwickelt selbst den Knoten, der mit der Niederlage des Helden endet; ohne daß letzterer es weiß oder ahnt, gelangt er durch die fatalistische Verkettung der Umstände an den Abgrund, in welchen er hinabstürzt. Daher entwickelt sich der ganze Fortgang der tragischen Handlung mit innerer Nothwendigkeit; da tritt kein Zufall hervor; denn die eiserne Hand des „Schicksals" schließt allen Zufall aus; alle Momente der Handlung entwickeln sich aus einander mit innerer Nothwendigkeit.

γ) Doch würde die Tragödie schlechthin mit dem Siege der Nothwendigkeit über die Freiheit endigen, dann wäre das nicht mehr etwas Schönes und Befriedigendes, sondern etwas Gräßliches und Empörendes. Daher läßt die antike Tragödie in der Niederlage des Helden zugleich ein versöhnendes, ausgleichendes Moment hervortreten. Und dieses besteht darin, daß der tragische Held seine Niederlage mit Hoheit und Würde erträgt. So er-

---

glücklichere Menschen als wir, erhaben über das gewöhnliche Maß der Menschennatur, so entsteht, wenn sie solches betrachten, in edler gearteten Naturen die natürliche Reflexion: wenn dieser Umsturz denen begegnet ist, mitten im Glücke, gerade da, wo sie am sichersten sich geglaubt, und den Umsturz am wenigsten erwartet haben: dann sind ja, wenn die Gefahr um so größer ist, je sicherer man sich glaubt, auch wir und die Unsrigen nicht sicher vor ähnlichem Schicksal, dem keiner entgeht, der vom Weibe geboren ist . . . Daher, bemerkt Aristoteles mit Recht, wer solche tragische Schicksale auch nur hört, der wird von Schauder und Mitleid ergriffen, und es taucht das Gefühl in ihm auf, daß auch er ein solcher sei, dem Aehnliches begegnen könne, da auch er dem gemeinsamen Loose Aller unterworfen ist; zugleich aber auch die Hoffnung, welche seine erdrückte Seele wieder aufrichtet, daß auch er, wie jene Heroen der Tragödie, aus allen jenen Leiden zuletzt gereinigt und verklärt hervorgehen könne: so daß inmitten der Angst, die ihn erfaßt, er zugleich auch ihr Heilmittel in sich fühlt und die Wahrheit des alten Spruches, daß der Pfeil, den du vorhergesehen hast, langsamer dir naht. Denn gewiß, ein durchgelittener Mensch wird von den Leiden, die ihn betreffen, weniger hart betroffen als Einer, der ganz unbekannt mit ihnen ist."

scheint zwar das „Schicksal“ als Sieger über den Helden in äußerer That; der Held triumphirt aber gleichfalls über das „Schicksal“ durch die Größe und Hoheit der Gesinnung, womit er sich über den Schlag des „Schicksals“ erhebt. Darum erfüllt uns die Niederlage des antiken Helden zwar mit Trauer und Mitleid, aber doch ist er als moralischer Sieger wieder ein Gegenstand unserer Bewunderung. Und so wird das Gemüth wieder befriedigt und versöhnt.

b) Verschieden von der antiken gestaltet sich dagegen die christliche Tragödie. Nämlich:

α) Der Begriff des Fatums im antiken Sinne findet in der christlichen Weltanschauung keine Stelle. Das Christenthum lehrt eine über der Welt waltende, liebende Vorsehung, welche die Freiheit des Menschen unangetastet läßt. Darum kann denn auch in der christlichen Tragödie der Kampf, in welchen der tragische Held eintritt, nicht ein Kampf gegen das Fatum, gegen das eiserne Verhängniß sein. Es müssen an die Stelle des Fatums andere Mächte treten, mit welchen der tragische Held in Conflikt kommt. Und diese können dann von doppelter Art sein.

β) Für's Erste kann der Held in Kampf treten gegen das ewige göttliche Gesetz. In titanischem Uebermuthe kann er sich auflehnen gegen den ewigen göttlichen Willen, der sich im sittlichen Gesetze ausspricht, und in gewaltiger Leidenschaft die Schranken zu durchbrechen suchen, welche dieses Gesetz um seine Handlungen zieht. Ein solcher Kampf kann natürlich nur mit seiner Niederlage enden. In majestätischer Macht schreitet die göttliche Gerechtigkeit hervor auf den Kampfplatz, wirft den Frevler nieder und zermalmt ihn. Eine solche Katastrophe ist zwar an sich noch nicht tragisch, weil wir in derselben nur die gerechte Strafe für den Frevler sehen. Aber sie wird eminent tragisch, wenn der Held nicht als verhärteter Frevler untergeht, sondern zuletzt seine Niederlage als eine von ihm selbst verschuldete erkennt und das Unglück als Sühne für seinen Frevel standhaft erträgt. Angesichts dessen erscheint uns der Held unserer Trauer und unseres Mitleides würdig, und werden wir zugleich wieder mit ihm versöhnt; ja wir zollen ihm sogar unsere Bewunderung, da er freiwillig die Schuld büßt, die er auf sich geladen, und dadurch im Unglück zuletzt doch wieder Sieger — Sieger über sich selbst wird [1]).

γ) Für's Zweite kann aber der tragische Held auch in Kampf treten mit äußeren Mächten, welche seinem energischen Streben in der Richtung zu einem guten Ziele in den Weg treten. Der tragische Held kann seine ganze Kraft einsetzen, um ein hohes, edles Ziel zu erreichen, dabei aber auf

---

1) Es ist jedoch zu bemerken, daß der Held auch dann, wenn er gegen das göttliche Gesetz sich erhebt, nicht als lasterhafter, moralisch verdorbener Charakter auftreten dürfe. Die Tragödie fordert edle Sitten. Der Held muß doch auch in dem gedachten Falle einen moralischen Fond in sich tragen; er folgt zwar dem Andrang der stürmischen Leidenschaft, aber doch nicht in moralisch schlechter, corrumpirter Gesinnung, sondern mehr aus Irrthum, Uebermuth oder übelverstandenem Ehrgefühl. Ein eigentlicher Bösewicht kann nie tragischer Held sein.

feindliche Mächte stoßen, welche mit voller Wucht seinem edlen Streben sich in den Weg stellen. Da nimmt er denn den Kampf gegen diese feindlichen Mächte mit aller Kraft auf; aber seine Kraft ist nicht gewaltig genug, um sie zu besiegen. Er unterliegt denselben. Aber er läßt auch in seiner Niederlage nicht von diesem edlen Streben, er will lieber durch jene Mächte zermalmt werden, als von seinem edlen Streben ablassen. Er bringt sich selbst für das Gute zum Opfer. Eine solche Katastrophe ist wiederum eminent tragisch; denn wenn auch der Sieg der feindlichen Mächte uns betrübt und in Trauer versetzt, so wird doch zugleich in unserem Gemüthe die höchste Bewunderung und Ehrfurcht vor dem Helden angeregt, wenn wir sehen, daß er bis zu seinem letzten Athemzuge seinem edlen Streben treu bleibt. Und zugleich wird unser Gemüth befriedigt und versöhnt, da wir sehen, daß der Held dadurch, daß er sich für das Gute zum Opfer bringt, doch wieder als moralischer Sieger über die feindlichen Mächte vor unserem Blicke aufsteigt. Ueber der ganzen Katastrophe schwebt somit ein versöhnender Hauch, der die aufgeregten Wogen unseres Gemüthes wieder beschwichtigt und zur Ruhe bringt.

3. Aus den bisherigen Ausführungen ist ersichtlich, daß in der Tragödie der Held und sein Schicksal unsere ganze Theilnahme für sich in Anspruch nehmen müsse. Die ganze Anlage und Durchführung der Tragödie muß daher von der Art sein, daß wir dabei in keiner Weise gleichgiltig bleiben können, vielmehr unser Gemüth tief ergriffen wird. Das ist das „tragische Interesse“. Ein Trauerspiel, das dieses tragische Interesse in uns nicht hervorzurufen vermag, ist verfehlt und entspricht seinem Begriffe nicht. „Daher darf denn auch das Furchtbare mit seinen Schrecken nicht plötzlich vor uns stehen; denn nur das allmählich sich bildende und immer schwärzer heraufziehende Ungewitter erregt unser Interesse und erfüllt unser Gemüth mit jener anziehenden Furcht, welche dem Tragischen entspricht. Große Unfälle, die der unvorbereiteten Einbildungskraft zu gräßlich erscheinen, verlieren durch jene allmählige Vorbereitung ihre widrige Gestalt.“

4. Die Katastrophe muß daher sorgfältig eingeleitet und durch mannigfache Agnitionen und Peripetien erträglich gemacht werden. Wenn das Loos des Helden zu einem funesten Ende führt, so muß der Weg, auf dem er wandelt, diesem Ziele langsam sich zuwinden. Mancher Knoten muß geschlungen werden, bis der letzte sich löst, so daß die Katastrophe dann immer nothwendig, unvermeidlich und eben deshalb größer erscheint. Die Fabel kann der Dichter selbst erfinden, oder aus der Geschichte oder Volkssage entnehmen. Letzteres ist wohl das Vortheilhafteste, weil der Zuschauer dabei mit der Haupthandlung schon einigermaßen vertraut ist. Die Sprache der Tragödie soll überall ernst, würdig und erhaben, aber auch natürlich und frei von schwulstiger Declamation sein. Die metrische Einkleidung des Dialogs ist bei der Tragödie in jedem Falle der ungebundenen Rede vorzuziehen.

5. Man theilt die Tragödie gewöhnlich ein in die heroische oder höhere, und in die bürgerliche oder niedere. „In jener erscheinen Charak-

tere, die nicht nur durch vorzügliche Größe und Stärke sich auszeichnen, sondern auch ihrem äußeren Range nach in höheren Verhältnissen stehen. In dieser dagegen treten Personen aus dem bürgerlichen Stande auf, die aber eben so gut durch Hoheit der Gesinnung sich auszeichnen." Doch schließt sich in diesem letzteren Falle die Sprache mehr dem Tone des gewöhnlichen Lebens an.

b) Die Comödie.

§. 116.

1. Die Comödie, welche den Gegensatz zur Tragödie bildet, ist die dramatische Darstellung einer Handlung, in welcher ein thörichtes und verkehrtes menschliches Streben in seinem Widerspruch mit den Forderungen der Vernunft sich uns vor Augen stellt, so daß dadurch jene ganze Handlung als ungereimt und lächerlich erscheint. Die Aufgabe des Lustspieles ist somit die Versinnlichung des Widerspruches der gemeinen Wirklichkeit des menschlichen Lebens mit der höheren Ansicht der Vernunft, in der Absicht, um die erstere in ihrer ganzen Nichtigkeit und Lächerlichkeit erscheinen zu lassen. Das Lustspiel zeigt uns den Menschen in seiner Verkehrtheit; es verspottet sein gewöhnliches Treiben und demüthigt ihn, indem es ihn zwingt, über seine eigene Thorheit zu lachen.

2. Das Lustspiel dient allerdings zunächst zur Belustigung und Unterhaltung der Zuschauer; es versetzt letztere in eine heitere und fröhliche Stimmung. Aber es hat doch auch eine höhere Bedeutung. Es tritt doch auch in ihm in einer gewissen Weise etwas Ideales zu Tage. Gerade dadurch nämlich, daß das Lustspiel das gewöhnliche thörichte und verkehrte Treiben der Menschen in seiner Unvernünftigkeit und Ungereimtheit hinstellt und dem Gelächter preisgibt, wendet es indirect den Blick des Geistes hin auf den wahren, idealen Gehalt des menschlichen Lebens, auf die höheren Ziele, welchen der Mensch gemäß den Forderungen der Vernunft in seinem Leben zustreben soll, und fördert und erhöht dadurch im Gemüthe des Zuschauers die Schätzung und Hochachtung des wahrhaft Großen, Edlen und Guten im menschlichen Leben. Das ist der Grund, auf welchen hin das Lustspiel unter die ästhetischen Künste sich einreiht, und nur in so weit es dazu geeigenschaftet ist, in der angegebenen Weise idealen Zwecken zu dienen, kann es als eine ästhetische Kunstleistung betrachtet werden. Wäre ein Lustspiel von der Art, daß einzig und allein der Lachreiz für es maßgebend wäre, dann ließe sich in ihm eine ästhetische Kunstleistung nicht mehr erblicken.

3. Im Lustspiele ist Alles durch Laune und Zufall motivirt; an die Stelle der höheren Macht, die in der Tragödie dem Helden gegenübersteht, tritt hier der neckende Zufall, die schalkhafte Laune. Damit steht der Held in beständigem Conflikt. Daher muß auch die Handlung die Signatur des Seltsamen, des Sonderbaren haben. Sonderbar und seltsam ist sie aber dann, wenn sie vom Gewöhnlichen auffallend abweicht, ohne doch einen großartigen Charakter zu haben. Tugend und Laster darf das Lustspiel nicht zum Vor-

wurfe komischer Darstellung machen, und eben so wenig unverschuldete körperliche Gebrechen; denn all das darf nicht in's Lächerliche gezogen werden. Das Lustspiel muß sich vielmehr stets auf die Irrthümer und Thorheiten des gewöhnlichen Lebens beschränken.

4. Wie in der Tragödie, so muß auch in der Comödie alles darauf angelegt sein, das Interesse des Zuschauers zu fesseln — das „komische Interesse". Nicht auf einzelne Reden und witzige Einfälle darf sich dieses Interesse beschränken; sondern die ganze Handlung in ihrem Verlaufe und in ihrem Ausgange muß selbes erregen. Allerdings ist der Witz ein Hauptfaktor im Lustspiele; aber wenn die Pointe ausschließlich auf witzigen Einfällen, welche die handelnden Personen vorbringen, liegen würde und die Handlung dabei in den Hintergrund träte, so wäre das Lustspiel ohne künstlerischen Werth. Zur Verstärkung des Eindruckes kann und darf der Dichter „übertreiben", d. h. „die sonst nur einzeln und seltener sich äußernden Züge des Charakters vervielfältigen und die Thorheit ihr eigenes Princip consequenter verfolgen lassen, als sie sonst zu thun pflegt."

5. Was die Darstellung betrifft, so ist in dieser Beziehung dem Lustspieldichter die größte Gesetzlosigkeit in der Anlage und Durchführung des Ganzen, im Versmaße, im Wechsel von gebundener und ungebundener Rede erlaubt, wenn es nur dazu dient, das Lächerliche und Nichtige in dem ganzen Streben und Verhalten der auftretenden Persönlichkeiten recht auffällig zu machen. Bisweilen kann der Dialog auch dem Possenhaften sich nähern; nur dürfen die Reden nicht gegen die Anständigkeit der Sitten verstoßen. Dem komischen Dichter steht daher die ganze Fülle des Sprachschatzes von dem erhabensten Ausdruck der lyrischen und tragischen Poesie bis zu den ungebildeten und blos örtlichen Sprachweisen zu Gebote.

6. Die älteren griechischen Comödiendichter wählten den Stoff zu ihren Lustspielen aus dem öffentlichen Leben; sie brachten Scenen aus dem letzteren, öffentliche Begebenheiten auf die Bühne. Und damit in Hinsicht auf den Inhalt es durchaus nichts Unbekanntes für die Zuschauer gäbe, waren die handelnden Personen wirkliche Personen, die einen öffentlichen Charakter hatten; diese wurden nach ihrem Namen genannt, und vermittelst der Masken wurde sogar ihre Gestalt, so viel möglich, nachgeahmt. Später allerdings wurde den Comödiendichtern durch ein Gesetz untersagt, die Namen wirklicher Personen auf die Bühne zu bringen. Man stellte daher wahre Begebenheiten unter verdeckten oder fremden Namen vor, schilderte sie aber so, daß sie Niemand verkennen konnte. Zur Zeit Alexanders des Großen, wurde auch dieses durch ein Gesetz untersagt, und darum nahm man von da an keine wirkliche Begebenheit mehr zum Grunde der Handlung, sondern der Dichter erdichtete Personen und Namen. So ist es bis auf den heutigen Tag geblieben. Gegenwärtig hat sich das Lustspiel ganz auf das Privatleben, auf das häusliche und gesellige Leben zurückgezogen, d. h. es bringt zumeist blos Familienscenen oder Scenen aus dem geselligen Leben auf die Bühne.

7. Man pflegt das Lustspiel einzutheilen in Charakter- und In-

triguenspiel. In ersterem ist es hauptsächlich auf die vollkommene Zeichnung eines Charakters abgesehen, zu dessen Darstellung der ganze Verlauf der Handlung dienen soll. In letzterem dagegen ist Verwickelung und Häufung der Hindernisse und unerwarteter Zufälle die Hauptsache. Doch sollen in einem guten Lustspiele diese beiden Momente stets vereinigt sein, so daß nur das eine über das andere vorwiegt. Ferner unterscheidet man zwischen dem höheren und dem possenhaften Lustspiele (Posse), je nachdem in dem Lustspiele ein feinerer oder ein derberer Ton angeschlagen wird.

c) Das Schauspiel im engeren Sinne und das Festspiel.

§. 117.

1. Wenn es sich um das Schauspiel im engeren Sinne handelt, so ist in diesem die dramatische Handlung im Ganzen von ernster Art, und nimmt zugleich einen glücklichen Ausgang. Durch ersteres unterscheidet es sich von der Comödie, durch letzteres von der Tragödie. Das Schauspiel nimmt also eine Mittelstellung zwischen Tragödie und Comödie ein. Es ist jedoch wiederum zu unterscheiden zwischen geistlichem und weltlichem Schauspiel.

a) Das geistliche Schauspiel stellt Begebenheiten aus der heiligen Geschichte dramatisch dar, und ist daher schon in Kraft dieses Inhaltes von hochpoetischem Charakter. Das geistliche Schauspiel bildete sich aus im Mittelalter. Um dem Volke die Begebenheiten der heiligen Geschichte nahe zu bringen und die Volksphantasie damit zu beschäftigen, wurden erstere dramatisch bearbeitet und theatralisch aufgeführt. In früherer Zeit nahmen sogar die Geistlichen an solchen Aufführungen Theil. Mit der Zeit stellten sich aber bei diesen Aufführungen, die nicht selten sogar in der Kirche stattfanden, mannigfaltige Mißbräuche ein, so daß die Kirche genöthigt war, sie aus dem Gotteshause hinauszuweisen, und den Geistlichen die Theilnahme an jenen Aufführungen zu verbieten. In der Zopfzeit arteten die geistlichen Schauspiele auch dahin aus, daß das tief Ernste in denselben nicht selten durch Aufnahme komischer Elemente und Carrikaturen verunstaltet und herabgestimmt wurde. So kamen sie zuletzt fast ganz in Abnahme, um so mehr, da im vorigen Jahrhunderte die sog. „Aufklärung“ diesen Spielen feindlich gegenübertrat, und die weltlichen Regierungen sie vielfach geradezu verboten. Nur eines dieser geistlichen Schauspiele hat sich in Deutschland in seiner ganzen Würde, Tiefe und Erhabenheit herübergerettet in unsere Zeit — das berühmte Oberammergauer Passionsspiel, das wir, als allbekannt, nicht weiter zu schildern brauchen. Neuestens wird jedoch auch anderwärts das geistliche Schauspiel wieder mit Glück gepflegt.

b) Das weltliche Schauspiel dagegen stellt eine interessante Begebenheit aus dem häuslichen, bürgerlichen oder geselligen Leben dramatisch dar. Es schlägt keinen tragischen Ton an; aber es bewegt sich auch nicht in komischen Situationen; es wickelt sich in dem gebräuchlichen Conversationstone ab. Soll jedoch dieses weltliche Schauspiel ästhetischen Werth haben, dann muß auch in ihm die trockene, unfruchtbare, ideenleere Alltäglichkeit vermieden sein; es muß in demselben gleichfalls eine höhere, ideale Auffassung des menschlichen Lebens

zu Tage treten. Nicht ein bloßer froher Hochzeitsschmaus soll die Handlung zum Abschluß bringen. Es gibt nichts Platteres und Prosaischeres als dieses. Die Handlung muß einen sittlichen Gehalt haben, und die Hauptperson muß durchgehends Edelsinn an den Tag legen, der sich durch keinen äußeren Einfluß in seinem pflichtgemäßen Wirken hindern läßt, vielmehr seine ganze Kraft gegen alle Widerwärtigkeiten und selbst gegen den Sturm der Leidenschaft geltend macht. Doch muß, wie schon gesagt, das Ganze einen glücklichen Ausgang haben, welcher die Hauptperson für ihre Anstrengungen entschädigt und zum Ziele ihres Strebens führt.

2. Das Festspiel ist ein Drama, in welchem ein Gedanke in einer von allegorischen Personen getragenen allegorischen Handlung versinnlicht wird. Es hat daher das Festspiel einen durchaus allegorischen Charakter, ist ein allegorisches Drama. Festspiel heißt es, weil solche Dramen gewöhnlich zur Verherrlichung einer religiösen oder politischen Feier gedichtet wurden. Man unterscheidet zwischen geistlichem und weltlichem Festspiel. Im geistlichen Festspiele werden religiöse oder moralische Ideen und Wahrheiten durch die dramatische Handlung allegorisirt; im weltlichen oder profanen Festspiel dagegen bezieht sich die Allegorie, die in der Handlung zu Tage tritt, auf den Inhalt der weltlichen Feier. Das geistliche Festspiel wurde früher namentlich in Spanien cultivirt, wo es den Namen Auto Sacramentale führte, und von Calderon auf die höchste Stufe der Entwickelung gebracht wurde.

d) Die Oper.

§. 118.

1. Verbindet sich endlich mit der dramatischen Poesie die Tonkunst, dann entsteht daraus eine eigenthümliche Form der Dramatik, nämlich die Oper. (Singspiel.) Die Oper ist demnach ein lyrisch-dramatisches Werk, dessen theatralische Aufführung in der Weise sich gestaltet, daß der Text nicht gesprochen, sondern gesungen und dieser Gesang mit Instrumentalmusik begleitet wird.

2. Die Oper existirte in alter Zeit noch nicht; sie entstand erst in neuerer Zeit, und zwar in Italien. Das erste Erzeugniß dieser Art war die „Dafne", von Rinuccini gedichtet, von Peri in Musik gesetzt und i. J. 1596 im Palaste Corsi zu Florenz zum ersten Male aufgeführt. In die Oeffentlichkeit trat die Oper hervor, als im Jahre 1600, gleichfalls zu Florenz, aus Anlaß der Vermählung Heinrich's IV. mit Maria von Medici die nämlichen beiden Meister ihr zweites Werk dieser Art: „Euridice" öffentlich auf die Bühne brachten. Von da an kam die Oper nicht blos in Italien, sondern auch in anderen Ländern immer mehr in Aufnahme [1]).

3. Man unterscheidet zwischen ernsthafter (Opera seria) und komischer Oper (Opera buffa). Die ernsthafte Oper (auch „große Oper" genannt),

1) Jungmann, Aesthetik, S. 811.

entnimmt ihren Stoff aus der Götter- oder Heroenwelt, und ist daher entweder mythisch oder romantisch (Götter- und Heldenoper). In ihr spielt besonders das „Phantastisch-Wunderbare“, wiewohl sie nicht ausschließlich auf dieses beschränkt bleibt. Die komische Oper dagegen nimmt ihren Stoff aus der Sphäre des gewöhnlichen, bürgerlichen oder geselligen Lebens, und „schildert entweder die bürgerlichen und ländlichen Sitten, um in jenen das Nachahmungswürdige, in diesen das Reizende und Unschuldige darzustellen, oder sie entwickelt eine durch mancherlei Vorfälle komischer Art verflochtene Intrigue, die aber einfach und übersehbar sein muß.“ Die formellen Theile der Oper sind analog den Recitativen, Arien und Chören der Cantate.

4. Ueber die ästhetische Berechtigung und den ästhetischen Werth der Oper treffen wir bei Verschiedenen ganz entgegengesetzte Ansichten. Die Einen betrachten die Oper als den „Schlußstein“ und als den „Gipfel“ aller schönen Kunst, und dies zwar auf den Grund hin, weil alle Künste (Poesie, Musik, Malerei und Plastik, in gewisser Weise sogar auch die Architektur) in der Oper sich vereinigen, und ihre Kräfte zu deren Verherrlichung aufbieten, doch aber die Poesie in dem Ensemble derselben die Hauptrolle spielt (Nüßlein). Andere dagegen verwerfen die Oper gänzlich, sie gestehen ihr gar keine Berechtigung und gar keinen Platz unter den ästhetischen Künsten zu (Jungmann). Die Gründe, auf welche diese letztere Ansicht sich stützt, sind folgende:

a) In der Oper wird das Wesen der Dramatik gefälscht und in sein Gegentheil verkehrt, weil das Mittel zum Zwecke erhoben, und der Zweck zum Mittel herabgesetzt wird. Der Zweck der Dramatik ist nämlich die Darstellung einer Handlung, die vor unseren Augen sich abwickeln soll. In der Oper dagegen ist der Zweck Gesang und Musik, während die dramatische Handlung nur dazu dienen soll, den Fortgang und die Entwickelung dieses tonischen Elementes zu vermitteln. Also eine gänzliche Verkehrung des normalen Verhältnisses!

b) Und doch wird andererseits in der Oper Geist und Gemüth wieder von der Hauptsache, von Gesang und Musik, abgezogen, und damit die Wirkung des tonischen Elementes beeinträchtigt. Denn während dieses tonische Element, damit es seine volle Wirkung habe, die volle, ungetheilte Aufmerksamkeit des Zuhörers in Anspruch nimmt, dringt die Oper zugleich durch das Auge auf den Geist des letzteren ein mittelst des buntesten Gepränges, der phantastischesten Bilder und der lebhaftesten Licht- und Farbeneindrücke in der Scenerie, wobei noch außerdem die Fabel des Stückes den Zuschauer beschäftigt. Durch dies alles wird er abgezogen von Musik und Gesang, zerstreut, betäubt, und ist in Folge dessen für die geheimnißvolle Sprache der Töne weniger empfänglich.

c) Endlich leidet die Oper an innerer Unwahrheit. Denn im wirklichen Leben kommt es niemals vor, daß Menschen, welche bei einer Handlung betheiligt sind, und in dieser miteinander in Verkehr treten, dasjenige, was sie sich dabei mitzutheilen haben, absingen. Eine solche singende Mittheilung

würde im wirklichen Leben sogar als ungereimt und widernatürlich, ja lächerlich erscheinen. In der Oper aber geschieht solches; die Theilnehmer an der dramatischen Handlung singen einander an; sie treten singend in Communication miteinander, um die Handlung in Gang zu setzen und fortzuführen. Die Oper steht daher im Widerspruch mit der Wirklichkeit und ihren Gesetzen, d. h. sie leidet an innerer Unwahrheit [1]).

5. Wenn wir nun die beiden Ansichten über die Berechtigung und den Werth der Oper, sowie die Gründe, welche für die eine und für die andere vorgebracht werden, mit einander vergleichen, so müssen wir uns allerdings im Princip für die letztere Ansicht aussprechen. Die Gründe, welche für selbe aufgeführt werden, lassen sich kaum aus dem Felde schlagen. Es ist wahr, daß in der Oper die dramatische Handlung eigentlich zur Nebensache herabsinkt, und das tonische Element zur Hauptsache wird, ohne daß doch letzteres bei dem großen Gepränge der Oper vollkommen verstanden und gewürdigt werden kann. Eben so wahr ist es, — und das ist das eigentlich Entscheidende — daß da, wo gehandelt wird, der Gesang als Mittel der Mittheilung nicht am Platze ist, daß darin eine innere Unwahrheit zu Tage tritt [2]). Im Princip ist also die Oper ein verfehltes Werk. Daß in der Aufführung der Oper in gewissem Sinne alle Künste ihre Kraft zur Verherrlichung des Ganzen aufbieten, kann hier nicht entscheidend sein, weil es sich hier um die innere Berechtigung und um den inneren Werth der Oper, für sich allein genommen, handelt.

6. Wenn also vom ästhetischen Standpunkte aus doch Etwas zu Gunsten der Oper gesagt werden soll, so kann es nur Folgendes sein: Diese eben angeführten, im Wesen der Oper begründeten Gebrechen werden in der Wirklichkeit leicht übersehen. Das heißt: Die ganze Art und Weise, wie die Oper vor unserem Auge und vor unserem Gehörsinne sich abwickelt, läßt uns die Fehler, die in ihr liegen, nicht zum Bewußtsein kommen; indem wir ganz und voll unter dem Eindrucke stehen, welchen die Oper auf uns macht, denken wir an jene Fehler nicht. Von diesem Gesichtspunkte aus kann man daher die Oper, nachdem sie sich einmal in der modernen Dramatik eingebürgert hat, passiren lassen. Aber auch nur von diesem Gesichtspunkte aus. Das innerlich Fehlerhafte der Oper wird dadurch keineswegs beseitigt.

7. Da in der Oper der Gesang und die Musik immer die Hauptsache

---

1) Vgl. Jungmann a. a. O. S. 82 ff.

2) Das gesteht, implicite wenigstens, selbst Deutinger zu. „Es bleibt," sagt er (Kunstlehre, Bd. 1, S. 515) doch immer die Eigenthümlichkeit der Oper, das rein Dramatische, die Schilderung von Charakteren und Begebenheiten in ihrer geistigen Bestimmtheit, die eigentlich dramatische Verwickelung des Schicksals und der persönlich reichen Charakteristik zu vermeiden. Nicht Handlungen, sondern Empfindungen darf die dramatische Verwickelung der Oper hervorrufen. Das Drama und die Oper müssen daher nothwendig doch immer getrennte Gebiete bleiben. Was eigentlich poetisch dramatisch ist, kann unmöglich zu tief greifender Opernmusik verwendet werden ohne gänzliche Umwandlung des Stoffes." Was heißt das anderes, als zugeben, daß ein musikalisches Drama eigentlich doch eine Contradictio in adjecto sei?

ist und bleibt, so muß die Handlung möglichst einfach sich gestalten und abwickeln, während die der Handlung zu Grunde liegenden oder sie begleitenden Gefühle oder Gemüthsbewegungen so reichhaltig als möglich sein müssen. Der Dialog soll fortwährend eine leidenschaftliche Bewegung haben; die einzelnen Situationen sollen gleichsam von selbst in Gesang und Musik übergehen.

8. An die Oper schließen sich noch an die Operette, das Melodrama und das Intermezzo.

a) In der Operette sind der Gesang und die musikalische Begleitung blos auf die Arien und Chöre beschränkt, während das Uebrige gesprochen wird.

b) Das Melodrama ist „eine dramatische Mosaik, aus Musik und Rede zusammengesetzt, die sich, wie in einem Wechselspiele, gegenseitig ablösen.“ Der Text wird declamatorisch vorgetragen, die Musik begleitet den Vortrag mit Melodieen, welche dem Inhalte des Vortrages entsprechen.

c) Das Intermezzo endlich ist ein kleines Singspiel, dazu bestimmt, in den Zwischenakten eines größeren Singspieles aufgeführt zu werden.

III. Weitere, secundäre Arten der Poesie.

Neben den Hauptarten der Poesie haben sich noch einige andere Nebenarten herausgebildet, welche aber, was den poetischen Werth und die poetische Bedeutung ihrer Schöpfungen betrifft, hinter den Hauptarten der Poesie zurückstehen. Es sind dieses die didaktische, die satirische und die idyllische Posie.

1. Die didaktische Poesie.

Das Wesen der didaktischen Poesie besteht darin, daß sie weder Gefühle, noch Handlungen, sondern allgemeine Wahrheiten oder Doktrinen, welche als solche in den Bereich des Verstandes fallen, in poetisch schöner Form darstellt, und sie dadurch an die Phantasie heranbringt. Sie trägt mithin schon etwas Lehrhaftes in sich: daher auch ihr Name. Eben wegen dieses ihres lehrhaften Charakters wird sie von Manchen nicht mehr als reine Poesie, sondern als „Mischgattung“ betrachtet (Lemcke). Das möge dahin gestellt bleiben. So viel ist sicher, daß auch der didaktische Dichter durch Schönheit und nur durch Schönheit zu wirken sucht, und daß mithin die Schöpfungen seiner Muse das volle Anrecht haben, als wahrhaft poetische Werke angesehen zu werden.

Die didaktische Poesie tritt in verschiedenen Formen zu Tage. Man unterscheidet das Lehrgedicht, die poetische Epistel, die Allegorie, die Parabel und das Märchen, und endlich die (äsopische) Fabel.

a) Das Lehrgedicht und die poetische Epistel.

§. 119.

1. Das Lehrgedicht ist die poetische Ausführung und Darstellung einer Reihe von Wahrheiten, die auf ein und denselben Gegenstand sich beziehen, und in Folge dessen in natürlicher Verbindung mit einander stehen. Durch die poetische Einkleidung jener Wahrheiten oder Lehren unterscheidet es sich von dem prosaischen Vortrage. Es findet daher im Lehrgedichte eine gewisse Ver-

einigung von Poesie und Wissenschaft statt, so aber, daß diese Vereinigung nicht eine blos äußere, sondern eine gegenseitige Durchdringung beider ist. Die Poesie darf es im Lehrgedichte nicht blos auf äußeren Schmuck absehen, sie darf nicht blos dahin streben, das Trockene und Unpoetische des Gegenstandes zu verschönern und auszuschmücken, sondern beide, Wissenschaft und Poesie müssen in einander übergehen und zu Einem Ganzen sich verschmelzen.

2. Das Wesen des Lehrgedichtes bringt es mit sich, daß der Dichter die Wahrheiten, die er poetisch darstellt, weder in systematischer Ordnung vorführen, noch schroff und abgerissen neben einander stellen darf. Er muß für möglichst leichte Uebergänge und Verbindungen sorgen, damit der Zusammenhang des Ganzen gewahrt werde, ohne daß eigentliche logische Schlußfolgerungen zur Anwendung zu kommen brauchen. Auch kann ein Lehrgedicht von größerem Umfange einzelne lyrische Stellen haben; aber in seiner Ganzheit darf es nicht in das Lyrische fallen. Das Colorit des Ausdruckes muß lebhaft sein. Episoden tragen, wenn sie nur dem Gegenstande nicht zu ferne liegen, und an und für sich die Phantasie angenehm beschäftigen, viel zur Hebung des Ganzen des Lehrgedichtes bei.

3. Man unterscheidet gewöhnlich drei Arten von Lehrgedichten: das philosophische, das ethische und das technisch-pragmatische. Den Gegenstand des philosophischen Lehrgedichtes bilden allgemeine speculative Wahrheiten; das ethische hat zum Inhalte sittliche Lehren und Grundsätze; das technisch-pragmatische endlich enthält Anweisungen und Regeln für die verschiedenen Verzweigungen der menschlichen Kunstthätigkeit. Von welcher Art aber das Lehrgedicht immer sein möge, stets muß es auf ein und denselben Gegenstand sich beziehen, und somit einen einheitlichen Inhalt haben.

4. Die poetische Epistel ist eine in Briefform gehaltene Unterhaltung des Dichters mit einer anderen Person über allgemeine Wahrheiten, über Thatsachen oder Gefühle in poetischer Fassung. Von dem gewöhnlichen Briefe unterscheidet sie sich nicht blos durch den poetischen Vortrag, sondern auch dadurch, daß der Dichter, obschon er sich an eine einzelne Person wendet, doch stets die ganze Menschheit im Auge hat. Enthält die poetische Epistel allgemeine Wahrheiten oder Vorschriften über verschiedene Verhältnisse des menschlichen, bürgerlichen oder künstlerischen Lebens, dann ist sie im strengen Sinne didaktisch; bezieht sie sich auf Gefühle oder Gemüthsbewegungen, dann nähert sie sich der Lyrik; schildert sie endlich Thatsachen, dann neigt sie sich zur epischen Poesie hin. Die Sprache soll in der poetischen Epistel einfach und prunklos sein.

b) Allegorie, Parabel und Märchen.

§. 120.

1. In der Allegorie wird uns in poetischer Form und Darstellung ein Gegenstand vorgeführt, der uns als Bild einen anderen Gegenstand lebendig vergegenwärtigen soll. Das Bild, welches in der Allegorie vorgeführt wird,

muß mit dem Gegenstande, dessen Bild es sein soll, treffende Aehnlichkeit haben, und mit ihm nicht blos im Ganzen, sondern auch in den einzelnen Eigenschaften und Nebenumständen vollkommen übereinstimmen, so daß alle Züge genau passen, und nichts Unwahrscheinliches und Uebertriebenes vorkommt. Der Dichter überläßt es aber dem Leser, diese Aehnlichkeit aufzufinden. Er stellt blos das Bild hin, ohne es mit seinem Gegenbilde in Verbindung zu bringen, ja ohne die Beziehung zu diesem auch nur anzudeuten.

2. Unter Parabel versteht man eine in das gewöhnliche praktische Menschenleben einschlagende erdichtete Erzählung, welche und in so fern sie dazu geeigenschaftet ist, eine höhere praktische Wahrheit zu sinnbilden und zu veranschaulichen. Wird diese Erzählung in poetischer Form vorgeführt, so schlägt die Parabel in die didaktische Poesie ein. Die Parabel ist im Grunde nur eine bestimmte, eigenthümliche Form der Allegorie. Die Ermittelung des Sinnes wird bei der Parabel gleichfalls dem Leser überlassen. Die Sprache der Parabel muß edel und würdevoll, die parabolische Erzählung einfach sein.

3. Das Märchen hat mit der Parabel das gemein, daß es gleichfalls durch die Erzählung einer Begebenheit eine höhere Wahrheit zu sinnbilden sucht; es unterscheidet sich aber dadurch von der letzteren, daß in der erzählten Begebenheit nebst Gegenständen und Personen des gewöhnlichen Lebens auch noch Gestalten aus einer übersinnlichen Welt auftreten und in deren Gang eingreifen. Das Märchen ist sonach eine dichterische Erzählung, in welcher das Natürliche mit geheimnißvollen höheren Mächten sich verbindet, und zwar so, daß beide in einander schlagen. Der Stoff für das Märchen kann aus der Geschichte oder Sage entlehnt, oder auch ganz erdichtet sein. Nur muß er einen romantischen, wunderbaren Charakter haben, und die Erzählung muß sich durch eine gewisse Naivetät auszeichnen. Das Märchen soll die Einbildungskraft in ein angenehmes Spiel versetzen, und zugleich den Verstand zur Ermittelung seines Sinnes anregen.

c) Die äsopische Fabel.

§. 121.

1. Die Fabel ist gleichfalls ein allegorisches Gemälde; auch in der Fabel soll eine höhere Wahrheit in einem allegorischen Bilde versinnbildet werden, und zwar durch Erzählung einer fingirten Geschichte in poetischer Form. Aber in dieser Geschichte treten unvernünftige Wesen (zumeist Thiere, manchmal auch Pflanzen) auf, denen der Fabeldichter Vernunft und Wille, menschliche Denk- und Handlungsweise leiht. Man nennt diese Dichtungsart „äsopische" Fabel, weil ihr Aesopus bei den Griechen die höchste Ausbildung gegeben hat.

2. Die Fabel muß eine enge und nothwendige Beziehung zum Menschenleben haben, Bild des letzteren sein: weshalb denn auch zwischen den vernunft- und willenlosen Wesen, die in der Fabel redend und handelnd auf-

treten, und dem Menschen eine gewisse Aehnlichkeit bestehen muß, weil sonst jene Beziehung zum Menschenleben keine natürliche, sondern eine gezwungene wäre. Das ist denn auch der Grund, warum der Fabeldichter in der Regel an die Thierwelt sich hält; denn das Thier nähert sich durch seinen Instinkt dem Menschen wenigstens in so fern, als in jenem Instinkte quasi ein Analogon der Vernunft hervortritt und somit auch die instinktive Thätigkeit des Thieres den Schein der Vernünftigkeit aufweist.

3. Die Forderungen, welche an die Fabel gestellt werden müssen, sind: Wahrheit — es muß zwischen dem Bilde und Gegenbilde eine wirkliche Aehnlichkeit herrschen; Natürlichkeit — es müssen alle Züge des allegorischen Bildes nicht nur unter sich, sondern auch, und zwar vorzüglich mit dem Charakter der Naturwesen, welche in der Fabel redend und handelnd auftreten, übereinstimmen; Klarheit — sowohl die Fabel an sich muß lichtvoll dargestellt sein, als auch der Sinn und die Bedeutung derselben muß den Leser ansprechen und leicht zu ermitteln sein; Würde — die Fabel darf, da sie allegorische Darstellung einer moralischen Wahrheit ist, nicht durch Anwendung gemeiner oder niedriger Bilder verunreinigt werden; Einfachheit — durch prunkvolle Auszierung könnte leicht die Bedeutung und der Sinn der Fabel verdunkelt, oder auch das Interesse von der Bedeutung der Fabel ab und auf die Handlung als solche hingeführt werden [1]).

2. Die satirische Poesie.

§. 122.

1. Die Satire ist eine Dichtung, in welcher der Dichter in poetischer Form die Laster und Thorheiten, welche im Menschenleben hervortreten, durch den Spott geißelt. An und für sich genommen würde allerdings eine solche Satire ungeachtet ihrer poetischen Form keinen ästhetischen Werth haben. Denn ein bloßes Hecheln, Bewitzeln, Schelten u. s. w. ist der Idealität bar. Aber die Satire gewinnt ästhetischen Werth, wenn der Satiriker ein Ideal vor Augen hat, und gegen dieses nun in heiterer oder ernster Weise oder ergrimmt das Getadelte hält. Denn dann bringt auch er durch seinen Spott das Ideale zur Geltung, indem er es als das, was sein sollte, dem, was thatsächlich ist, entgegenstellt.

2. Der Name „Satura" oder „Satira" bedeutet ursprünglich eine Schüssel mit allerlei Früchten, dann jedes Gemisch, besonders aber ein Gedicht, worin der Dichter seine Gedanken über verschiedene Gegenstände ausspricht, ohne sie zu einem Ganzen zu verbinden, und worin nach Verschiedenheit des Inhaltes auch das Versmaß wechselt." Da dieses in den früheren satirischen Gedichten der Römer der Fall war, so wurde zuletzt der Name „Satira" gerade für diese Dichtungsart üblich.

---

1) Vgl. Uschold, a. a. O. S. 92 ff.

3. Die Satire kann ernst oder scherzhaft gehalten sein. Die ernsthafte Satire züchtigt die Laster, die im Leben der Menschen zu Tage treten, im ernsten und feierlichen Tone des Unwillens; der Spott ist hier sarkastisch. Die scherzhafte Satire dagegen verspottet die Thorheiten der Menschen mit heiterer Laune; der Spott ist hier munter und belustigend, nicht beißend. Dabei ist wohl zu bemerken, daß der Dichter nie das Laster zum Gegenstande einer scherzhaften Satire machen dürfe, sowie er auch nicht umgekehrt eine bloße Thorheit zum Gegenstande einer ernsthaften machen soll. Es ist somit die Ironie, welche in beiden Arten der Satire spielt, da sich selbe sowohl zum Ausdruck munterer, als auch zum Ausdrucke sarkastischen Spottes eignet. Uebertreibungen schaden der Satire nicht; sie sind vielmehr in der Regel nothwendig, damit sie lebhaftes Interesse gewähren.

4. Die Satire ist entweder universeller, oder lokaler, oder personeller Natur. Sie ist universeller Natur, wenn sie sich auf das ganze Menschengeschlecht erstreckt, und die im Schoße desselben herrschenden Laster oder Thorheiten verspottet. Solche Satiren haben allgemeines und bleibendes Interesse. Die lokale Satire beschränkt sich auf die Laster oder Thorheiten eines gewissen Ortes, eines gewissen Zeitalters, Standes u. dgl. Das Interesse dieser ist vorübergehend. Die personelle Satire endlich rügt die Laster und Thorheiten einzelner Personen. Dabei darf jedoch der Dichter nicht die bürgerliche oder moralische Ehre dieser Person angreifen, wenn er nicht ein Pasquill statt einer Satire liefern will.

3. Die idyllische Poesie.

§. 123.

1. Die Idylle führt uns Scenen aus dem individuellen Menschenleben vor Augen, welche den Charakter der Naivetät haben. Das Naive zeigt sich aber in dem menschlichen Thun und Benehmen, wenn darin die schlichte und unverdorbene Natur im Gegensatze zur Kunst und Verfeinerung zu Tage tritt. Deswegen wendet sich auch der Idyllendichter an solche Personen, welche von den Gesetzen, Gebräuchen und Gewohnheiten der feineren Welt noch frei sind, und entnimmt daher seinen Stoff gewöhnlich aus dem Hirtenleben, besonders unter einem milden und glücklichen Himmelsstriche, weil da das Naive am reinsten hervortreten kann. Höchste Einfachheit der Personen und Situationen ist für die Idylle erforderlich.

2. Die Idylle ist keiner bestimmten Form der Poesie unterworfen; sie spielt in allen Formen der letzteren; sie ist bald episch, erzählt und beschreibt die Sitten und die Lebensweise der Menschen; bald lyrisch, drückt Gefühle aus; bald dramatisch, führt die Menschen (Hirten) handelnd vor. Der Ausdruck in der idyllischen Poesie soll natürlich, aber nicht gemein, sanft und ruhig, aber nicht matt, edel und schön, aber nicht geschmückt und rednerisch sein. Die Sprache muß dem Gegenstande sich anpassen und durch Einfachheit und Gemüthlichkeit sich auszeichnen. Die Alten wählten für die Idylle den Hexa-

meter; die Neueren dagegen wählen gewöhnlich einfache Jamben, oder bedienen sich der ungebundenen Sprache.

3. Bei den Alten finden wir in der Idylle mehr die natürliche Derbheit ihrer wirklichen Hirten beibehalten; „sie entwickelten nur aus dem gemeinen Hirtenleben der Arkadier eine poetische Wirklichkeit.“ In der neueren Schäferpoesie dagegen ist die Derbheit gewichen, und an deren Stelle Empfindsamkeit, Sentimentalität getreten. Manche neuere Idyllendichter übertreiben aber auch die Sentimentalität, oder sie verirren sich in die Darstellung des Platten und Gemeinen, ohne einen Zug spottender Ironie über die Zärtlichkeit oder Plumpheit, die sie schildern, anzubringen [1]).

IV. Die christlich-religiöse (liturgische) Poesie im Besonderen.

§. 124.

1. Um unserer Aufgabe vollkommen zu genügen, haben wir am Schlusse noch einen Blick zu werfen auf die christlich-religiöse Poesie, so weit sie in den Bereich der christlichen Liturgie fällt. Wie jede andere Kunst in christlich-religiösem Interesse verwerthet werden kann, so auch die Poesie. Zur christlich-religiösen Poesie nun sind im Allgemeinen alle jene dichterischen Erzeugnisse zu rechnen, welche unmittelbar zur Verherrlichung und Anbetung Gottes, sowie zur religiösen Erbauung der Christen zu dienen geeigenschaftet und zu diesem Zwecke gedichtet worden sind. Wir denken hiebei zunächst an jene christlich-religiöse Dichtungen, welche in den ersten Jahrhunderten des Christenthums und später im Mittelalter von christlichen Dichtern verfaßt worden sind, und von denen die Einen direkt für den liturgischen Cultus der Kirche gedichtet, die andern dagegen wenigstens nachträglich von der Kirche in ihren liturgischen Cultus aufgenommen worden sind — kirchliche „Hymnen“. Dabei bleibt es aber nicht bewendet. Zur christlich-religiösen, liturgischen Poesie sind auch zu rechnen die poetischen Bestandtheile der heiligen Schrift, und zwar nicht blos des neuen, sondern auch des alten Testamentes. Denn da das A. T. seine ganze Bedeutung nur aus seiner Beziehung auf den kommenden Erlöser schöpft, der alte Bund also nur die Vorbereitung zum Christenthum, das von der Fülle der Zeiten aus rückwärts sich erstreckende Christenthum war, so gehören auch alle heiligen Schriften des A. T. mit sammt den in ihnen enthaltenen poetischen Bestandtheilen dem Christenthum an, haben einen christlich-religiösen Charakter. Und eben deshalb sind sie auch von der Kirche in ihre Liturgie aufgenommen worden. Wir wenden uns zuerst zu der erstgenannten Categorie der christlich-religiösen (liturgischen) Dichtungen.

2. Die christlich-religiöse Poesie entwickelte sich innerhalb der christlichen Kirche schon frühzeitig. Wenn wir zunächst blos auf die früheren christlichen Jahrhunderte reflektiren, so sind aus der großen Schaar christlicher Dichter vor-

---

1) Vgl. Uschold, Lehrb. der Poetik, S. 107.

zugsweise zu nennen: Athenagoras, Clemens von Alexandrien, die syrischen Dichter Ephräm der Diakon, Jakob von Edessa, Narses der Aussätzige, Barsumas von Nisibis; ferner die griechischen Dichter Gregor von Nazianz, Synesius, Cosmas von Jerusalem, Theophanes von Damascus, Andreas von Creta, Theodor Studita, Euthymius, Sophronius; endlich die lateinischen Dichter Hilarius von Poitiers, Papst Damasus, Ambrosius, Prudentius, Sedulius, Venantius Fortunatus, Gregor der Große, Rhabanus Maurus, Notker von St. Gallen, König Robert von Frankreich, Petrus Damiani, Bernard von Clairvaux, Adam von St. Viktor, Thomas von Aquin, Thomas von Celana, Jakopone von Todi, u. A. m.

3. Die christlich-religiöse (liturgische) Poesie ist ihrem Wesen nach lyrisch. Die christlich-religiösen Dichter wollten durch ihre Dichtungen den Gefühlen der Andacht, der Verehrung und Liebe zu Gott als dem Schöpfer, Erlöser und Heiliger der Menschen Ausdruck geben und dadurch die gleichen Gefühle in Anderen anregen. Aber diese Lyrik lehnt sich hier immer an die Geheimnisse der Offenbarung, an die Thatsachen der Erlösung und an das mystische Leben der Kirche und ihrer Heiligen an. All diese Dinge führen uns die christlichen Hymnendichter erzählend und beschreibend vor, und verschmelzen dann damit ihre lyrischen Ergüsse. Es ist also in den Erzeugnissen der christlich-religiösen Poesie immer auch ein episches Element enthalten, so daß man, allgemein genommen, der christlich-religiösen (liturgischen) Poesie einen episch-lyrischen Charakter zutheilen muß. Das dramatische Element war blos in den geistlichen Schauspielen des Mittelalters, von denen oben die Rede gewesen [1]), vertreten. Aber diese standen außer dem Kreise der kirchlichen Liturgie, und wurden von der Kirche nie in ihren Cultus recipirt.

4. Die alten christlich-religiösen Dichter, welche in lateinischer Sprache schrieben, haben zumeist nicht die künstlich construirten Versarten und Strophen der antiken lateinischen Poesie in Anwendung gebracht, sondern in ganz einfachen Versen gedichtet, wobei sie dann auch den Reim zur Anwendung brachten. Ebenso haben sie an die Stelle des quantitirenden den accentuirenden Rhythmus gesetzt, d. h. sie haben ihre Verse fast immer so einzurichten gesucht, daß die Hebung des Tones, die Arsis, mit dem Wortaccente zusammenfiel, wie es in der ungebundenen Rede und überhaupt in der Sprache des täglichen Verkehrs der Fall ist. Man hat das getadelt, und darin ein Herabsinken der Poesie von ihrer ehemaligen Höhe erblicken zu müssen geglaubt. In der christlichen Zeit, hieß es, habe man nicht mehr die Kraft gehabt, es den Vorfahren gleich zu thun, und sich daher von den strengen Gesetzen der Metrik emancipirt.

5. Allein das ist eine ganz unrichtige und unberechtigte Annahme. Die christlich-religiösen Dichter hatten einen vollberechtigten Grund, von dem künstlichen antik-metrischen System abzugehen, und ein einfacheres Metrum zur Anwendung zu bringen; ja sie mußten im Interesse christlich-religiöser Dichtung

1) Oben §. 117, S. 328.

selbst diesen Schritt thun und von jenem antiken System sich emancipiren. Jungmann spricht sich hierüber, wie wir glauben, mit vollem Rechte in seiner „Aesthetik" 1) ungefähr in folgender Weise aus:

a) Das künstliche System der classischen Metrik ist ein Erzeugniß des fein gebildeten griechischen Geistes, und darum auch nur für feingebildete Geister berechnet, weil nur diese es verstehen und würdigen können. Dem Uneingeweihten wird z. B. die Ode immer ein Räthsel bleiben; er wird die Wörter accentuiren, wie er es in der Poesie zu thun gewohnt ist, und in den kunstvollen Strophen nichts weiter sehen, als eine regellose, willkürliche Zusammenstellung von Worten, die mit seinem Begriffe von Poesie sehr schlecht übereinstimmt und ihn in keiner Weise ansprechen, geschweige denn fesseln kann. Darum währte es auch bei den Römern lange, bis die griechische Metrik in Aufnahme kam; und auch als sie endlich recipirt wurde, fand sie wohl allerdings bei den Gelehrten und Gebildeten, nicht aber bei dem Volke Anklang.

b) Gerade das nun war der Grund, warum die Meister der christlich-religiösen Poesie nicht daran denken konnten, in ihren poetischen Erzeugnissen das metrische System der Griechen und des Horaz zur Anwendung zu bringen. Sie dichteten ja nicht ausschließlich für die Gelehrten und für die höheren Kreise der Gesellschaft, sondern in jenen Ländern, wo, wie in Italien und Afrika, die lateinische Sprache noch herrschte, für die Gesammtheit des christlichen Volkes; sie arbeiteten überdies zugleich für die übrigen Länder der Erde, zu denen das Christenthum und mit diesem die Sprache der Kirche, die lateinische, schon gedrungen war oder noch dringen sollte, denen aber die kunstvollen Versmaße der classischen Lyrik vollständig fremd waren. Sie konnten also letztere gar nicht zur Anwendung bringen, sie mußten einer einfacheren Metrik sich bedienen, welche auch dem Volke zugänglich war, und mit welcher dieses sich befreunden konnte. Aus dem gleichen Grunde mochten sie auch wohl den Reim aufgenommen haben, da der Reim, wie wir schon früher angedeutet, bei dem Volke überhaupt sehr beliebt ist.

c) Dazu kommt noch ein anderer Punkt. Die religiösen Gefühle der Ehrfurcht vor der Majestät Gottes, der Furcht vor den göttlichen Gerichten, der Liebe gegen den, der uns geliebt hat bis zum Tode am Kreuze, der Reue und Zerknirschung, des Flehens um Erbarmung und Vergebung u. s. w. — diese Gefühle, sagen wir, und alle ihnen ähnlichen sind überaus ernster Natur; sie ergreifen das ganze Gemüth und gehen tief in das Innerste der Seele. In solcher Stimmung ergießt der Christ naturgemäß das, was sein Herz bewegt, nicht in alcäischen oder asklepiadischen und pherekratischen Versen, fühlt er sich nicht gedrungen, Strophen zu bauen, deren eine jede, um zu gelingen, einen bedeutenden Aufwand von Mühe, Sorgfalt und Kunst erheischt. Und wenn daher ein sprachgewandter Versemacher Leistungen dieser Art zu Tage fördert, die religiös aussehen und antik-klassisch zugleich, da drängt sie einem einfachen und geraden Gemüthe gar leicht das Gefühl auf,

1) S. 750 ff.

daß „Alles nicht wahr sei", d. h. es wird ihm schwer, an Gefühle zu glauben, welche trotz des überwältigenden Ernstes, den ihr Gegenstand mit sich bringt, noch aufgelegt sind, sich um ein elegantes Gewand in classischem Geschmack zu bemühen.

6. Aus diesen Gründen muß man es also als ganz natürlich und gerechtfertigt erachten, wenn die alten christlich-religiösen Dichter gewöhnlich in einfachen jambischen oder trochäischen Versen dichteten. Gerade in Folge dieser ihrer Einfachheit sind ihre Dichtungen, namentlich da auch der Wohlklang des Reimes sich damit verbindet, im Allgemeinen von wunderbarer Schönheit und von der ergreifendsten Wirkung, wie Jeder gestehen muß, welcher die liturgischen Gesänge der Kirche studirt und in selbe sich vertieft [1]). Die nach antik klassischem Muster angefertigten Dichtungen, welche späterhin in die kirchliche Liturgie aufgenommen worden sind, dürften kaum die Schönheit der alten liturgischen Dichtungen erreichen und von der gleichen Wirkung sein, wie diese, wiewohl sie gleichfalls, im Allgemeinen wenigstens, in ihrer Art als mustergiltig gelten können.

7. „Die kirchlichen Hymnen," sagt Bäumer [2]), „sind der wahre Ausdruck der lyrischen Inspiration, d. h. der tiefgehenden Bewegung einer Seele, welche bis in's Innerste von großen Wahrheiten erschüttert ist; sie sind ein andachtsvolles, erhabenes und reines Gebet. Es ist der Gefühlsausdruck der in der Verbannung weilenden Braut Christi, der Aufschrei der kämpfenden Kirche nach dem Tage des Sieges über die Welt, was uns in diesen „Hymnen" entgegentritt . . . Wenn diese Lieder auch nicht in der Stilart und in der Sprache des classischen Zeitalters geschrieben sind, so zeichnen sie sich gleichwohl, namentlich die älteren, durch rhythmischen Wohlklang, und oft durch Eleganz der Sprache, besonders aber durch Innigkeit, Tiefe und Zartheit des Gefühles, gepaart mit Erhabenheit, Kraft und Würde, höchst vortheilhaft vor der antiken Poesie der Griechen und Römer aus. Es ist eine Gattung, welche in ihrer Einfalt und Wahrheit bei allem Schwung ferne bleibt von leerem Wortschwall und zu deren Hervorbringung es dem antiken Heidenthum absolut

---

1) Selbst Carriere stimmt hierin mit uns überein. „Täuscht mich meine Vorliebe für diese Dichtungen," sagt er (Die Kunst im Zusammenhange mit der Culturentwickelung, Bd. 3, Abth. 2, S. 264), „wenn ich behaupte, daß diese Reimweise und accentuirende Rhythmik dem Latein nicht minder angemessen sei, als jene aus dem Griechischen entlehnte quantitirende Form des Hexameters und der Ode, durch die Virgil, Properz, Horaz, die Kunstdichtung des Alterthums vollendeten? Ist der Schritt vom Nationalrömischen zu diesen musikalisch empfindungsvollen Reimen größer, als es der Schritt zu jener Rhythmenplastik war? Ich sehe in den mittelalterlichen Meisterwerken nichts Fremdes, nichts Gemachtes; ich fühle, wie die quellende Triebkraft von innen heraus die neue Form erwachsen läßt. Es ist die musikalische Seele der Sache, es ist die Innigkeit der Empfindung, die sich selber singt: O sanctissima — O piissima — Dulcis Virgo Maria! — Mater amata — Intemerata — Ora, ora pro nobis!"

2) Herder'sches Kirchenlexicon, Aufl. 2, Art. „Hymnus".

an innerer Freiheit, Reinheit und Sicherheit des religiösen Bewußtseins gebracht. Sodann haben diese Lieder wegen ihres hohen Alterthums und ihrer allgemeinen Verbreitung, resp. Verwendung zum kirchlichen Gebete ihren individuellen und persönlichen Charakter abgestreift, sind durch den Mund der Kirche geheiligt und wie die Psalmen Eigenthum der Kirche geworden, der sie auch ihren Ruhm und ihre Verbreitung verdanken."

8. Außer den „Hymnen" gehören aber auch, wie wir gesehen, die poetischen Bestandtheile des alten und neuen Testamentes zur christlich-religiösen Poesie. Es sind dieses für's Erste die 150 Psalmen, von denen fast die Hälfte (73) den König David zum Verfasser haben; dann für's Zweite die „Gesänge" (Cantica), z. B. die beiden Gesänge, die Moses verfaßte, den einen nach dem Durchzuge durch das rothe Meer, den anderen gegen Ende seines Lebens [1]), das Siegeslied der Deborah und des Barak [2]), das Danklied der Anna nach der Geburt des Propheten Samuel [3]), das „Magnificat" [4]), das „Benedictus" [5]), u. s. w.; für's Dritte endlich noch einige andere Dichtungen, wie z. B. der Segen des Patriarchen Jakob [6]), der Segen Mosis [7]), das hohe Lied, der größte Theil des Buches Job, die Klagelieder des Propheten Jeremias, u. s. w.

9. Wenn wir auch von der Inspiration der heiligen Schriften absehen, und in den genannten poetischen Abschnitten der letzteren blos das rein Menschliche in's Auge fassen, dann müssen wir sagen, daß diese poetischen Producte zu dem Schönsten und Herrlichsten gehören, was je die Poesie geschaffen hat. Wir müssen Fenelon zustimmen, wenn er darüber in folgender Weise sich ausspricht: „Die religiöse Poesie der heiligen Schrift übertrifft unendlich weit alle Classiker an Natürlichkeit und Einfalt, an Lebendigkeit der Darstellung, an großartiger Erhabenheit. Niemals ist selbst Homer der Großartigkeit der Gesänge des Moyses nahe gekommen, namentlich des letzten (5 Mos. 32), den alle israelitischen Kinder auswendig lernen mußten. Niemals hat eine griechische oder lateinische Ode die Erhabenheit der Psalmen erreicht [8])."

---

1) 2. Mos. 15; 5. Mos. 32. — 2) Jud. 5, 2 sqq. — 3) 1 Kön. 2, 1—10.
4) Luc. 1, 46 sqq. — 5) Luc. 1, 68 sqq. — 6) 1. Mos. 49, 2 sqq.
7) 5. Mos. 33.
8) Fenelon, Dialogues sur l'éloquence, 7 (ed. Delzons, Par. 1861) p. 103 sqq. „Jener Psalm z. B.," so fährt Fenelon fort, „welcher anfängt: ‚Gott über die Götter,' ‚Jehovah redet, und ruft die Erde' geht weit über alle menschliche Vorstellung hinaus. Nie hat Homer, noch irgend ein anderer Dichter es dem Isaias gleich gethan, wenn dieser die Majestät Gottes schildert, in dessen Augen die Reiche der Erde nur wie ein Sandkorn sind, und das Weltall wie ein Zelt, das man heute aufschlägt, um es morgen wieder abzubrechen (Isaias, 40, 15—17. 24, 1. 19. 30.). Bald hat dieser Prophet die volle zarte Weichheit der Ekloge, wie da, wo er die lachende Bilder des Friedens malt (Is. 11, 6—8); und dann steigt er wieder so hoch, daß er Alles unter seinen Füßen läßt. Welche Leistung des profanen Alterthums läßt sich ferner mit der rührenden Klage des Jeremias über das Unglück seines Volkes in Vergleich bringen, oder mit dem Gesichte, in welchem Nahum (2, 3.) das stolze Ninive dem Anstürmen eines zahllosen Kriegsheeres erliegen sieht! Es ist, als ob man das Heer selber sähe, als ob man das Getöse der Waffen und der Streitwagen

10. Was die formale Seite der Dichtungen des A. T. betrifft, so ist diese Gegenstand einer Controverse geworden. Die Einen behaupten, die Poesie der Hebräer habe den Vers, die Strophe, überhaupt den Rhythmus im eigentlichen Sinne nicht zur Anwendung gebracht, resp. nicht gekannt, und sich mit dem bloßen, bald „synonymischen" (Sinnreim), bald „antithetischen", bald „synthetischen" Parallelismus der Gedanken begnügt. Die Andern dagegen sind der Ansicht, daß auch die hebräische Poesie ihr bestimmtes Metrum gehabt habe, wenn man auch jetzt, nachdem die alte Aussprache des Hebräischen verloren gegangen, nicht mehr im Stande sei, die Beschaffenheit des hebräischen Metrums und der hebräischen Versarten genau zu bestimmen.

11. Ein Hauptgrund, welchen die letzteren für ihre Ansicht beibringen, ist der, „daß es unter allen übrigen Völkern, die überhaupt eine Literatur von einiger Bedeutung aufzuweisen haben, kein einziges gebe, welches in seinen poetischen Werken den Rhythmus, den Vers und das Metrum nicht zur Anwendung gebracht hätte. Daraus müsse man schließen, daß auch die hebräischen Dichtungen nicht ohne Metrum gewesen seien. Sonst müßte man annehmen, daß das hebräische Volk allein hinter allen übrigen Völkern zurückgeblieben sei. Dieser Beweis a priori hat allerdings Etwas für sich, und kann uns bestimmen, der Ansicht, welche dadurch begründet werden soll, uns zuzuneigen, wenn uns auch die Sache noch nicht als derart liquid erscheint, daß wir entschieden Partei zu nehmen vermöchten[1]).

12. In der kirchlichen Liturgie finden sich endlich noch einige andere Dichtungen, welche sich dadurch von den „Hymnen" unterscheiden, daß sie nicht metrisch construirt sind, sondern in ungebundener Sprache sich abwickeln. Dazu gehören das »Gloria in excelsis Deo,« das »Te Deum,« die „Präfationen" in der heiligen Messe, die „Improperien" am Charfreitag, das »Exultet« oder der Ostergesang am Charsamstag, u. s. w. Sie sind keineswegs einfache Gebete, sondern sie haben einen ausgeprägt poetischen Charakter, weshalb sie auch zum Gesange sich ganz besonders eignen. Auch von ihnen muß gesagt werden, daß sie mit zu dem Schönsten gehören, was der christlich-poetische Geist in religiöser Poesie geleistet hat. Wer sich angelegen sein läßt, selbe zu studiren, und sich in sie zu vertiefen, wird solches bestätigt finden.

---

wirklich vernähme. Alles ist mit jener Lebendigkeit gezeichnet, welche die Einbildungskraft fortreißt. Der Prophet läßt den Homer weit hinter sich zurück. Oder lese man bei Daniel (c. 5) die Stelle, wo er dem Baltassar das Strafgericht Gottes verkündet, das sofort über ihn hereinbrechen soll: und zeige man dann in den großartigsten Schöpfungen des Alterthums etwas, das sich mit solchen Stellen vergleichen ließe!" U. s. w. Bei Jungmann, Aesth. S. 354.

1) Neuestens hat Bickell, Prof. in Innsbruck, ein System der hebräischen Metrik aufgestellt (Carmina vet. Testam. metrice. Notas criticas et dissertationem de re metrica Hebraeorum adjecit Gust. Bickelle, Oeniponti 1882; und: Dichtungen der Hebräer, zum ersten Male nach dem Versmaße des Urtextes übersetzt, Innsbruck 1882). Von Anderen wird dieses System bekämpft.

Register.

Die Ziffern zeigen die Seitenzahl an.

A.

B.

C.

F.

G.

H.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

X.

Z.

